بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة مؤتة
كلية الآداب /قسم اللغة العربية

التناص في النقد العربي الحديث

إعداد الطالب
معتصم سالم الشمايلة

بكالوريوس لغة عربية /جامعة مؤتة
قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات منح درجة الماجستير في جامعة مؤتة في اللغة العربية وآدابها .

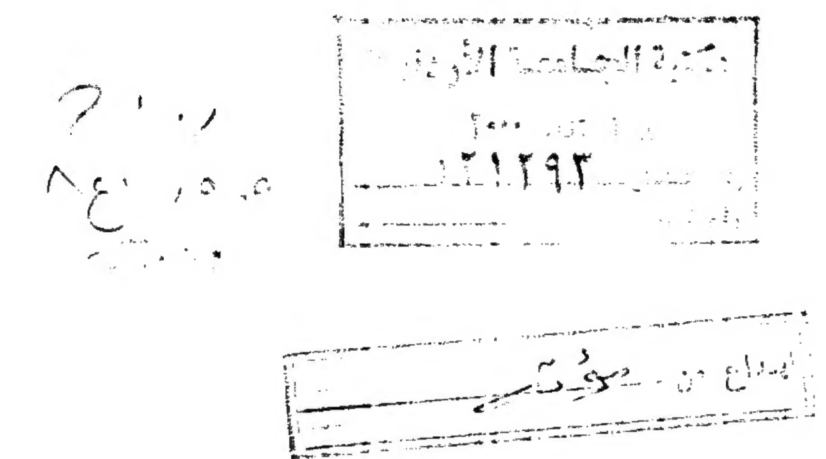
أعضاء لجنة المناقشة

-د. سامح الرواشدة (المشرف)........ رئيسا

-أ.د. إبراهيم السعافين........ عضوا

-أ.د. علي عباس علوان........ عضوا

تاريخ مناقشة الرسالة ٨/٢٨/١٩٩٩م.



الإهداء

إلى والديّ

ثمرةَ غرسةٍ انتظرتُمُوها طويلاً

مقدمة

الحمد لله الذي علم آدم الأسماء ، والصلاة والسلام على إمام الأتقياء وسيد الأنبياء وبعد :

فلقد فرض مصطلح التناص نفسه مفهوما نقديا في فضاء النقد المعاصر منذ اللحظة التي طرحته فيها الناقدة الفرنسية (جوليا كريستيفا) أواسط الستين من هذا القرن،ولعلّ مصطلحا نقديا لم يحظ بما حظي به هذا المصطلح من عنايةٍ وبحثٍ وبريق وشهرةٍ وإرباكٍ وتضاربٍ مفهومي ، فمع اشتغال الكثير من نقاد الغرب به ، الا أن من هيأ له الطرح الاجرائي الفاعل قلةٌ منهم فقط ، ليصبح - أخيرا - دالاّ على الكيفية التي يتعالق بها نص ما مع نصوص سبقته وفق شروط وضوابط محدّدة .

- بدأت الدراسات النقدية العربية الاعتناء بهذا المفهوم أوائل الثمانين ، ولم تكن حالُه في النقد العربي المعاصر بأحسن من حاله في موطنه ، فقد رأى النقاد العرب فيه إرثا عربيا تمثّل في السرقات والمعارضات والاستشهادات والتضمينات ... وما بين محاولات الجذب والتقريب أو الإبعاد عن مرجعيته العربية زادت ضبابية المفهوم ، واتسعت رقعةُ الغموض حوله ، ممّا أدى الى تعدد نُسَخِه المفهومية ، ومن ثم تنوع المقاربات التطبيقية وتضاربها أحيانا ، مما دفعني إلى محاولة دراسة هذه الأبحاث في النقد العربي لرصد ما حققته هذه الدراسات من نجاحات أو إخفاقات على صعيد الرؤيا والتحليل أو التنظير والتطبيق .
- غير أن تحقيق هذا الأمر يستلزم - بداهة - البدء بدراسة نشأة المصطلح ، والتعرف على المحطات البارزة في مسيرته ، والمشاكل والصعاب التي اعترضت طريقه في سبيل بلوغ صيغته النهائية التي استقر عليها ، ولقد استغرق هذا الفصل الأول من هذه الدراسة .

أما دراسة التناص في النقد العربي ، فقد جاءت في فصلين : تناولت في الأول منهما الرؤيا العربية لمفهوم المصطلح في ثوبه الغربي المعاصر ، واهتم الثاني بجانب التطبيق التناصي في مجال الشعر ثم في مجال النثر السردي .

ولقد توصل الدارس من خلال هذه الدراسة إلى أن الممارسات التناصية العربية في مجال النثر السردي كانت أكثر نجاحا منها في مجال الشعر ، ذلك أن التناص في مجال الرواية أو النثرالسردي عموما يؤسس لتعالقات أكبر و أشمل ، ويطرح قضايا أكثر عمقا يبرز فيها وعي المبدع وقصديته التي تتطلب حتمية تغيير ، وضرورة تحوير وتعديل للأصول والمصادر .

ومع أن كثيرا من المعالجات النصية في مجال الشعر وصلت إلى مستوى متقدم على صعيد التطبيق إلا أن ممارسات أخرى اختلطت فيها المفاهيم ، وتعثرت فيها الرؤى ، وتعددت - تبعا لذلك - النماذج التحليلية والممارسات التطبيقية، ولهذا التعدد أسباب كثيرة تفصيلها في ثنايا هذه الدراسة .

- ولعل الجهود النقدية العربية في مجال التناص تنظيرا وتطبيقا لم تحظ بدراسة متخصصة إلا ما كان من محمد أحمد قدور ، فقد استعرض بعض المحاولات التناصية العربية في دراسة له يغلب عليها الطابع الوصفي ، والانتقاء الاختياري، مما يجعلها دراسة محدودة وجزئية لا تفي بالغرض ، لكنّ فضلها يكمن في بكوريتها ، وفي توجيه الأضواء نحو أهمية خطاب نقد النقد في هذا الباب من حيث التقويم والرصد والتوجيه .

- ومن نافلة القول الإشارة إلى أن هذه الدراسة تستثني الجهود النقدية التي تتناول علاقة النصوص الإبداعية مع التراث عموما ، لِتوزُّعِ هذه العلاقات ما بين المثاقفة والتأثير والتقليد والمعارضات والأقنعة والرموز ، ولكل نوع من أنواع هذه العلاقات خصوصية وتفرد ، وبهذا فليس لنا أن نتناول الدراسات الموسومة بـ

توظيف التراث ... أو القناع في ... إلا إذا قصد الكاتب في مقالته مفهوم التناص أو أطلقه على دراسته صراحة،لأن مثل هذا الأمر يفتح الدراسة على آفاق واسعة قد يصعب حصرها ، ويزيد في حدة امتدادها ، كما ويضيع دلالة المفهوم الذي نحن بصدد دراسته .

- ولأن خطاب نقد النقد لم يحظ بكبير اهتمام من طرف الدراسات الجامعية مثلما حظيت بـه الدراسـات الأدبيـة الأخرى فقد كـانت هذه إشكالية البحث الكـبرى ، لاضطرار الدارس إلى التعامل مع كبـار النقـاد العرب ، مـع مـا يقتضيـه مثل هذا التعامل من حساسية ورهبة .

- ومن دون هذه ،صعوبات أخرى تتعلق بشح المعلومات حول مفهوم التناص في المصادر العربية ،وتناثر هذه المعلومات وتضاربها في المصادر الغربية إضافة إلى تعدد الأيدولوجيات الحاضنة للمصطلح والتي تلوّنه كل منها بلونها الخاص .
- ونظرا للتسارع الذي تشهده ساحة النقد المعـاصر،فقد انصبّ اهتمـامي على المقالات المترجمة والعربية المنشورة في الدوريات المختصـة،ومـن أهمـها مجلـة علامات في النقد،ومجلة الفكر العربي المعاصر ومجلّة فصول أملاً في متابعة آخر ما توصل إليه النقد المعـاصر فـي مجـال الدراسـات التناصيـة دون أن يعنـي هذه إغفالا لبقية المصادر والمراجع إلا ما ألجأت إليه الضرورة وفرضته فطرة الإنسان.
- ولا يسعني في نهاية هذا البحث إلا أن أتقدم ببالغ الثناء وعظيم الامتنـان من أستاذي الكريم د . سامح عبدالعزيز الرواشدة ، لما له علي من أياد بيضاء كريمة ، فقد كان نعم المعلّم الموجّه ، والأخ الناصح ، والصديق العزيز ، وما أثقلتُ عليه وألححتُ إلا لثقتـي بعظيم صبره ، وكريم صفاتـه ، وسـعة علمـه . كمـا وأتوجـه بالشـكر الجزيل إلـى أسـتاذنا الكبـير د . علـي عبـاس علـوان لتفضلـه بالمراجعــة والمتابعـة ، ولقد كـان لتوجيهاتـه أثرهـا الواضـح فـي مسـار هـذا البحـث ورفـده

الجذور التراثية لمفهوم التناص

إنّ البحثَ عن جذورِ المفاهيم النقديةِ المعاصرةِ في تراثنا النقدي ، وإنشاءِ نوعٍ من الحوار بينها وبين هذه المفاهيم ، يُمكّننا من استيعابها ، وفهم مراحل تطوّرها ، بل وجعلِ الناقدِ العربيّ مُشاركاً فاعلاً في إنتاج نظرياتها ، ومحاورتها وعدم الاكتفاء بدور المتلقي النّهم ، الذي يستهلك ما يفِدُ إليه دون تمحيصٍ أو رويّة .

وحتى ينهض مثلُ هذا الحوار في موضوع التناص ، لا بدّ من أن نقف– بدايةً– على جذوره التي بحثها النقاد العرب تحت أبوابٍ مختلفة ، بعيدا عن الغلوّ في إعادة كلّ جديدٍ في هذا الموضوع إلى مرجعيةٍ عربيةٍ ، أو التسرّع بالحكم في قطع كل صلة بينهما ، لأن واقعَ الأمر يفرضُ وجودَ نقاط تقاطعٍ وتشابهٍ من جهة ، وأوجه انبتاتٍ وانقطاعٍ من جهةٍ ثانية ، ولعل الصفحات الآتية قمينةٌ بوضع الأمور في إطارها الصحيح .

يلفت مفهوم التناص الحديث نظر الناقد العربي إلى الصلة الوثيقة بينه وبين عدة مفاهيم نقدية جرى تداولها في النقد القديم ، كالسرقة الشعرية ، والمعارضة والتضمين والاقتباس... وربما كان مفهوم السرقة أكثرها دوراناً في الأبحاث والدراسات العربية التي ألمحت إلى وجود مثل هذه الصلة ، لأن باب السرقة باب واسع ، تدخل فيه العديد من المصطلحات والمفاهيم ، وسنتخلى – هنا لدواعٍ منهجية – عن التفريق بين السرقةِ وغيرها من المصطلحات العربية ذات الصلة بالتناص المعاصر ، لأن المفاهيم الداخلة في أبواب السرقة تتمايز وتتفاوت ، في علاقاتها وصلتها الحقيقية بكلٍّ من السرقة والتناص . وأملنا أن ندرس هذه العلاقات من وجهة نظر معاصرة ، لأنه من دون استيعابٍ معاصرٍ لمدلولات هذه المصطلحات المختلفة والمتفاوتة " ومقارنتها بما يُصطلح عليه في الغرب هذه الأعوام ، ما بين التناص

ومعايره ، والتأثير وانحرافاته ومحيط التوقعات ، وشراكة القارئ ، يصعب أن نخرج فالحين من المدارات القديمة التي انغلقت بعدها الأبواب على الموضوع فاعتبره الدارسون مضيعةً للوقت ،لا فائدة منه ولا ثواب"[1] .

١ . العرب وظاهرة التناص

تعني ظاهرة التناص : حتمية خضوع المبدع إلى المواضعات والمصادرات الفنية في مجتمعه ، فهو لا ينشأ في فراغ ، ولا يكتب من فراغ ، وقد تنبّه النقاد والشعراء العرب إلى هذه الظاهرة فوصفوها بأنها "داءٌ قديمٌ وعيبٌ عتيق "[2] و" بابٌ ، ما يعرى منه أحدٌ من الشعراء إلاّ القليل "[3] لأن المعاني التي يعبّر عنها الشعراءُ قد استهلكت - على حدّ قولهم - ومتى ما أتعب الشاعر فكره وخاطره ، واجتهد في تحصيل معنىً ظنه غريباً مخترعاً ، ثم تصفّح الدواوين عنه ، فإنه - ولا ريب - واجده بعينه أو بشبيه له يغضّ من حسنه .[4]

فإحساسهم بعمق ظاهرة التناص ، وهيمنة شروطها دفعهم إلى إيجاد آليات أكثر فاعلية ، وأدق حكما في التعامل مع سرقات الشعراء ، فأخرجوا أولا المعاني الشائعة[5] من حيز السرقة كتشبيه الشجاع بالأسد ، والكريم بالغيث ... لأن مثل هذه

---

(١) محسن جاسم الموسوي : الترجيعات ، نظرية التفاعل في الشعر العربي المعاصر ، مجلة علامات في النقد ، م٦ ج٢٤ ، ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م ، النادي الأدبي الثقافي - جدة ، ص٤٦ .

(٢) علي بن عبد العزيز الجرجاني ، (٣٦٦)هـ : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، دار القلم - بيروت ، د.ت ، ص٢١٤ .

(٣) أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي (٣٧٠)هـ : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، ج١ ، تحقيق : أحمد صقر دار المعارف - مصر ، ط٢ ، ١٣٩٢هـ - ١٩٧٢م ، ص١٣٨ .

(٤) انظر الجرجاني : الوساطة ، سابق ،ص٢١٥.

(٥) انظر أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني (٤٠٣)هـ : إعجاز القرآن الكريم ، شرح وتعليق : محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الجيل - بيروت ، ط١ ، ١٤١١هـ - ١٩٩١م ، ص١٠٧ .

المعاني الظاهرة "تتوارد عليها جميع الخواطر ، وتستوي في إيرادها "[1]ومثلها تلك المعاني التي كانت أول العهد بها مبتدعةً مخترعةً ، ثم صارت بالاستعمال كغيرها " في الجلاءِ والاستشهاد ، والاستفاضة على ألسن الشعراء [2] .

وهذه الاستثناءات لها قيمتها الإجرائية والتطبيقية ، إذ لا يمكن لناقد أن يتوقف عند كل جزئية في النص [3] للبحث عن مصدرها وأصلها ، لأنه - وإن فعل - سيجدها مما يصحّ فيه الاشتراك ، وتقع عليه القرائح ، وتتفق فيه الأذهان .

ومثل هذا التطور في فهم الظاهرة ، والتجديد في المعالجة ، سنجده عند النقاد الغربيين في العصر الحديث حين أحسوا بوطأة ظاهرة التناص على المبدع والناقد معاً فعمدوا إلى استثناء المضامين المشتركة من دائرة التناص ؛ كخطوة أولى في تفعيل المصطلح ، وإخراجه من حيّز المسلمات . أما الخطوة الواسعة والمهمّة في هذا الاتجاه ، فقد خطاها الجرجاني يوم أخرج ظاهرة التناص (المعاني) كليةً من دائرة السرقات ، مُطوّراً بذلك ملاحظة الجاحظ : " المعاني مطروحة في الطريق " [4] قال : " لا سبيل إلى أن تجيء إلى معنى بيت من الشعر أو فصل من النثر فتؤديه بعينه وعلى خاصيّته ، وصفته ، بعبارة أخرى حتى يكون المفهوم من هذه هو المفهوم من تلك ، لا يخالفه في صفةٍ ولا وجهٍ ، ولا أمر من الأمور "[5]. ويعني بذلك أن السرقة

---

(1) يوسف البديعي الدمشقي (١٠٧٣) ـــ : الصبح المني عن حيثية المتنبي ، تحقيق مصطفى السقا وآخرون ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢ ، د.ت ، ص١٨٧ .

(2) الجرجاني : الوساطة ، سابق ، ص١٨٥.

(3) يفرق رولان بارت بين النص والأثر ، فالنص حقل منهجي ، بينما الأثر قطعة من مادة ، إنه يشغل حيزاً في فضاء الكتب (كالخزانة على سبيل المثال . انظر مقالته (من الأثر الأدبي إلى النص) بترجمة : عبد السلام بنعبد العالي بمجلة الفكر العربي المعاصر ، ع ٣٨ ، مركز الإنماء القومي — بيروت ، ص١١٣ .

(4) الجاحظ (٢٥٥) هـــ : الحيوان ، ج٣ ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، مطبعة مصطفى البابي وأولاده ، ط٢ ، ١٣٨٥هـــ — ١٩٦٥م ، ص١٣١.

(5) عبد القاهر الجرجاني (٤٧١)هـــ : دلائل الإعجاز في علم المعاني ، تصحيح : محمد عبده ومحمد رشيد رضا دار الكتب العلمية - بيروت ، ط ١ ، ١٤٠٩هـــ — ١٩٨٨م ، ص٢٠١ .

لا تتحقق إلا إذا أخذ المعنى والمبنى معاً ، لأنه إن تغيّر المبنى فلا بدّ حينئذ من تغيّر المعنى ، وفي هذه الحالة لا مجال للبحث في السرقة .

من خلال هذه اللفتة الدقيقة ميّز النقاد العرب بين السرقة بمعناها الأخلاقي وبقية المصطلحات الداخلة فيها تسميةً ، والمفارقة لها مضموناً ودلالةً . فالسرقة الحقيقية التي تُوجب التهمة ، هيَ تلك المستجلبات بلفظها ، سواءٌ كان ذلك على سبيل الخفية (الانتحال ، الاهتدام) أو العلانية (الغصب ، المرافدة) أو دون اشتراطهما ، كما في (الموازنة) .

أمّا الانتحال ، فهو ادّعاء الشاعرِ البيتَ جملةً [١] ، من غير تغيير في النظم واللفظ ، والاهتدام ويُسمى النَسخ أيضاً [٢] : سرقة اللفظ فيما دون البيت [٣]

---

[١] انظر : أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (٤٥٦)هـ ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تحقيق : محمد قرقزان دار المعرفة – بيروت، ط١، ١٤٠٨ هـ – ١٩٨٨م ص١٠٤٧.   ومنها قول الفرزدق :

أتعدل أحساباً لئاماً حُماتَها   بأحسابنا ؟ إني إلى الله راجعُ

وأخذه من قول جرير :

أتعدل أحساباً كراماً حماتها   بأحسابكم ؟إني إلى الله راجع

انظر : الخطيب القزويني (٧٣٩)هـ : الإيضاح في علوم البلاغة ، شرح وتعليق : عبد المنعم خفاجي ، الشركة العالمية للكتاب ، بيروت ، ١٩٨٩م ، ص٥٨٨ .وديوان الفرزدق ، م١، دار صادر ، ودار بيروت ١٣٨٠هـ – ١٩٦٠ م ص٤٢٠ ، وديوان جرير ، شرح وتقديم : مهدي محمد ناصر الدين ، دار الكتب العلمية ، بيرو ت ، ط١ ، ١٤٠٦ هـ – ١٩٨٦ م ، ص٢٧٩.

[٢] انظر : ابن رشيق ، العمدة ، سابق ، ص١٠٣٩ .

[٣] ومنه قول النجاشي :

وكنت كذي رجلين رجلٍ صحيحة   ورجلٍ رمت فيها يدُ الحدثان

أخذ كثير القسم الأول واهتدم باقي البيت :

وكنت كذي رجلين رجل صحيحة   ورجل رمى فيها الزمان فشلت

انظر :

ابن رشيق ، العمدة ، سابق ، ص١٠٤٨ ، وضياء الدين بن الأثير (٦٣٧)هـ ، كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب ، تحقيق :نوري حمودي القيسي وآخرون ، منشورات جامعة الموصل د.ت ، ص١١٩ . وكثير عزة : ديوانه ، جمع وشرح : إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت – ١٣٩١هـ – ١٩٧١م ،ص ٩٩ .

والغصب أو الإغارة : انتحال لكنه يؤخذ من شاعر حي [1] ، والمرافدة : مثله ، لكنها تؤخذ على سبيل الهبة ، وبمعرفة صاحبها [2] ، أما الموازنة : ف " أخذ بنية الكلام فقط [3]" ، وقد أشار إليها الجرجاني بقوله : وما كان هذا سبيله لا يكون به اعتداد[4].

٢ . آليات التناص في النقد القديم .

أما غيرها من المصطلحات الداخلة في باب السرقة ، أو الملحقة بها ، فهي آليات تناصية بالدرجة الأولى ، لأن النقاد يشيرون إلى انتفاء العيب منها ، لاستخدام المبدع آلية معينة في أخذها ، سواء بتعميمها أو تخصيصها أو قلبها ... يقول ابن رشيق : " غير أن المتبع إذا تناول معنى فأجاده ؛ بأن يختصره إن كان طويلا ، أو يبسطه إن كان كزا ، أو يبينه إن كان غامضا ، أو يختار له حسن الكلام إن كان سفسافا ، أو رشيق الوزن إن كان جافيا ، فهو أولى به من مبتدعه ، وكذلك إن قلبه أو صرفه عن وجه إلى وجه آخر ".[5]

---

(1) مثاله صنيعة الفرزدق بالشمردل اليربوعي وقد أنشد في محفل :

فما بين من لم يعط سمعا وطاعة وبين تميم غير حز الحلاقم

" فقال له الفرزدق : والله لتدعنه أو لتدعن عرضك ، فقال : خذه لا بارك الله لك فيه "

انظر :

ابن رشيق ، العمدة ، سابق ص ١٠٤٥ ، والبيت في ديوان الفرزدق ، سابق ، م٢، ص٣١٢.

(٢)انظر :

ابن رشيق ، العمدة ، سابق ، ص١٠٤٧.

(3) نفسه ، ص١٠٤٠ .

(4) انظر :

عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، سابق . ص ٣٧١ .

(5) نفسه ، ص١٠٥٤.

وتتضح هذه النظرة السلبية إلى بعض هذه الآليات في تسمية هذه المصطلحات، فهم يسمون تضمين [1]البيت فما زاد استعانة وتضمين المصراع فما دونه إيداعاً[2]، والعكس عندهم : عكس المعنى "وليس ذلك عيباً في المناقضات "[3] كما يقول ابن رشيق ، والظاهر من كلامه أنه عيب في غيرها ، وحتى المعارضة ، فإنها في بعض معانيها المعجمية تحمل هذه الدلالة السلبية ، حيث يقال للسفيح : هو ابن المعارضة ، والمعارضة : أن يعارض الرجل المرأة فيأتيها بلا نكاحٍ ولا ملك[4] ، فكأن المعارضة من هذا الباب نتاجٌ غير شرعي إذا ما استذكرنا ارتباط الشعر عندهم بقضية الفَحْل والفحولة ... ويؤيد هذا الذي أذهب إليه قلّة قصائد المعارضات في العصور القديمة إذ لم يع النقاد المصطلح الفني لها إلاّ في وقت متأخر ، حين اتجه إليها الشعراء ، وتسابقوا في ميدانها ، فازدهرت بينهم خاصة في العصور التي عانى فيها الشعر من أزمة إبداع . [5]

---

[1] التضمين : " أن يضمن الشعر شيئاً من شعر الغير ، مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهوراً عند البلغاء " الخطيب القزويني ، الإيضاح ، سابق ، ص٥٩٠ . ومثاله قول الحريري :

على أني سأنشد عند بيعي " اضاعوني وأيّ فتىً أضاعوا "

أبو محمد القاسم بن علي الحريري : مقامات الحريري ، المسماة بـ " المقامات الأدبية " دار الكتب العلمية – بيروت ، ط١ ، ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م،ص٣٦٦ ،المقامة الزبيدية .

والبيت المضمن للشاعر العرجي "

أضاعوني وأي فتىً أضاعوا ليوم كريهة وسداد ثغر

انظر : أبو الفرج الأصفهاني (٣٥٦)هـ ، الأغاني ، ج ١ ، تحقيق : مكتب تحقيق دار إحياء التراث ، بيروت ، ط١ ،١٤١٥هـ – ١٩٩٤م،ص٣١٨ .

[2] انظر: الخطيب القزويني ، الإيضاح ، سابق ، ص٥٨٤ .

[3] ابن رشيق ، العمدة ، سابق ، ص١٠٣٤.

[4] انظر : لسان العرب ، مادة (عرض) .

[5] انظر : حسن البنا عز الدين ، المعارضات الشعرية بين التقليد والتناص ، مجلة علامات في النقد ، م٥ ،ج٢٠ ١٤١٧هـ – ١٩٩٦م ، النادي الأدبي الثقافي – جده ، ص٩١ .

الفصل الأول

مفهوم المصطلح وحدوده النظرية

أولاً : من الحوارية إلى التناصية

يُعدّ (ميخائيل باختين *Mikhail Bakhtine*) صاحبَ الفضل في تحليل ظاهرة التناص ودراستها دون أن يستعمل المصطلح نفسه ، وذلك في دراسته لروايات (ديستوفسكي) الروائي الروسي الذي ألمح عددٌ من الباحثين إلى امتزاج صوته في رواياته بأصوات أبطاله (١) ، وقد تناول (باختين) هذه الإشارة ، فطوّرها ، وأطلق عليها مصطلح : الحوارية ، أو الرواية متعددة الأصوات .

في هذا النوع من الروايات خرق(ديستوفسكي)النهج المتبع في التأليف الروائي ، فبدلاً من تحميله شخصيات الرواية رؤاه وأفكاره عمد إلى تحطيم هذا النهج، وأعطى شخصياته الحرية الكاملة لتتحدث كما تريد وهذا من شأنه أن يعطيها البعد الواقعي ، ويكسر فيها " خطاب المؤلف ومقاصده ، ويساعده على امتلاك لغة ثانية ، تخلّصه من أحادية النبرة ، وأحادية الصوغ أسلوبياً ، وذلك من خلال التوليف بين ما هو خطاب مباشر وخطاب غير مباشر للغير "(٢) .

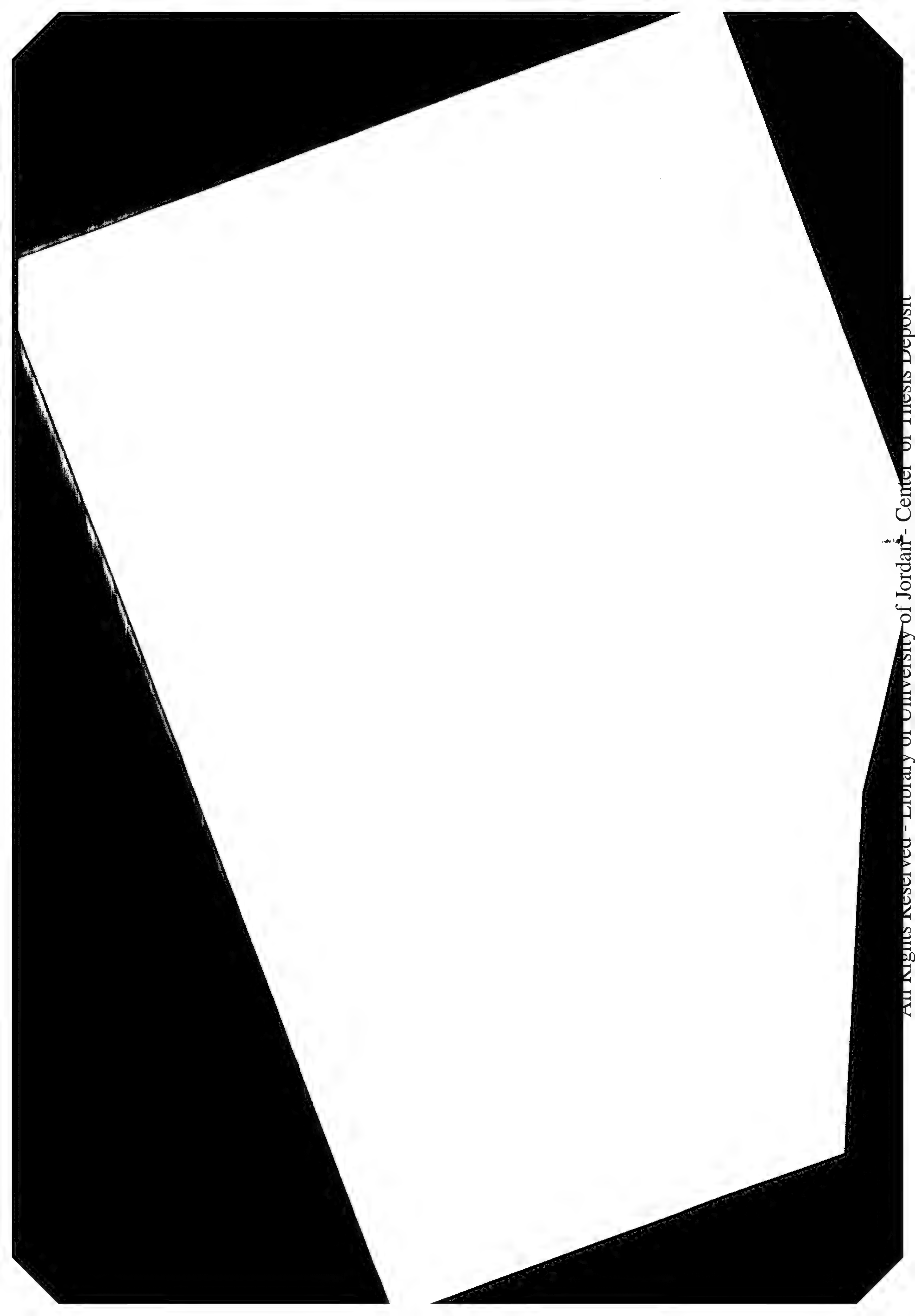
إننا - إذن في حالة هذه الرواية - أمام عدد من وجهات النظر و
تطرحها الشخصيات ، أو التي يطرحها المؤلف عن طريق الشخصيا
أن يتبنّى هو وجهة النظر الخاصة به لكنه لا يفرضها على روا
خلال واحدة من شخصياته مع تقديم وجهات نظر أخرى، ؟

---

(١) ميخائيل باختين : قضايا الفن الإبداعي عند ديستوفسكي ، ت:
شرارة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد – ط١ ، ٩٨٦

(٢) بشير القمري :مفهوم التناص بين الأصل والامتداد ،





لها وتكمن ميزة هذا الروائي في تحريره الكامل لأبطاله ، فهم "ليسوا مجرد موضوعات لكلمة الفنان ،بل إن لهم كلماتهم الشخصية ذات القيمة الدلالية الكاملة"[1] إنه " لا يخلق عبيداً مسخت شخصياتهم (مثلما فعل زيوس) بل أناساً أحراراً مؤهلين للوقوف جنباً إلى جنب مع مبدعهم قادرين على ألاّ يتفقوا معه ، بل وحتى على أن يثوروا في وجهه "[2].

ولما كانت شخصيات الرواية تمثيلاً لشخصيات واقع المجتمعات ، فنحن نتصور أنها متفاوتة التعليم ، والثقافة ، والأيدولوجية ، والخبرات ، وعندما (تسكن) خطاباتها لغة العمل الأدبي ؛ فإنها تحول " ملفوظه إلى ملفوظ مضاعف بجميع النبرات المعتقة للأجناس الرسمية أحياناً ، والمخادعة أو المتبجحة أحياناً أخرى ،إلى جانب نبرات تستمدّ شحنتها من صيغ الأساليب الملحمية ، وأساليب الإطراء التي تمجّد أو التي تصبّ في السخرية "[3].

والمظهر التركيبي لاجتماع هذه الخطابات ، وهذه الملفوظات الآتية من الخارج - والتي لا تتّصف بالأدبية في أحيان كثيرة - هو"في العلاقة الحوارية بين مجموع هذه الخطابات "[4] وهي حوارية تنتمي إلى المجتمعات المتحررة التي يحوي خطابها الرسمي والإعلامي نسبةً عالية من المصداقية والثقة ، بخلاف ما عليه الحال في المجتمعات ذات الصوت الواحد في الحكم والفكر والخطاب .

لقد أراد (ديستوفسكي) لخطابه أن يكون مشابهاً لخطاب المجتمعات المتحضّرة ، فعمد إلى الحوار السقراطي الذي كان يتصف بالمناقشة والمحاورة ، وقد

---

[1] باختين : قضايا الفن الإبداعي ، سابق ، ص١٠- ١١.
[2] نفسه ، ص١٠.

[3] بشير القمري ، مفهوم التناص بين الأصل والامتداد ، سابق ، ص٩٨.
[4] فاضل ثامر : الصوت الآخر ، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١، ١٩٩٢، ص٢٩ .

كان هذا الحوار صنفاً أدبياً في مرحلته ، ولما انتقلت هذه المناقشات والمدونات الخاصة شفوياً - على شكل مذكرات - إلى فترات لاحقة ، بدأت تفقد شيئاً فشيئاً من مادتها ، حتى فقدتها تماماً أو كادت ، بينما بقي المنهج السقراطي نفسه الخاص بالكشف الحواري عن الحقيقة محافظاً على وجوده إلى جانب الشكل الخارجي المتمثل بالسرد القصير[1] .

وباستيحاء هذا الشكل الحواري تمكّن (ديستوفسكي) من إضفاء أداة شعرية جديدة على رواياته ، لتبدو وكأنها وعاءٌ يجمع المتناقضات ويربط بينها في لامركزيّة لفظية ، تتمظهر في إقحام ملفوظات غير أدبية ، - في الغالب - لتستقرّ إلى جانب ملفوظات أدبيةٍ داخل عملٍ فنّي .

ولا يعني هذا أن يكون الجزء المُستحضر أو المُستقدم خارج النص الحاضر بالضرورة ، فمفهوم الحوارية عند باختين يتسع حتى يشمل الحديث الذاتي للمؤلف[2] والذي يدخل في علاقة حوارية مع صوته المباشر .

إنّ ما يهمنا هنا ليس العلاقة الحواريّة التي تحدّث عنها (باختين) بحدّ ذاتها ، أو تجاور هذه الخطابات المتضادة داخل منظومة لفظية واحدة ، وإنما عملية الاستقدام نفسُها لما هو خارج النص إلى داخله ، إذ يبدو أن بعض الباحثين في علاقة الحوارية بالتناص ، لم يتوصل إلى حقيقة هذه العلاقة - كما أرى - فهذا عبد الوهاب ترّو يقول : " يرجع كل إنتاجٍ لغوي إلى حقل العبارات المستخدمة في مجتمع ما ، وفي فترة خاصة من تاريخه ، فالقائل (أو الكاتب) ، عندما يتكلّم أو يكتب فهو يتحـ[illegible] ضمن الكلام أو الخطابات الموجودة قبلاً ، وهذا النشاط الموجّه من خلال التـ[illegible]

---

(1) انظر : باختين ، قضايا الفن الإبداعي ، سابق ، ص١٥٩.

(2) تزفيتان تودوروف : ميخائيل باختين المبدأ الحواري ، ترجمة فخري صالح ، المؤسسة العربية للدراسـ[illegible] بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٦ ، ص١٢٦-١٢٧ .

الكلامي والخطابي يمكن اختصاره ضمن مفهوم الحواريّة ، إنه لا يتناول فقط الكلام أو الخطاب الموجود سابقاً ، بل يشمل أيضاً كل إنتاج لغوي محتمل وآت "[1].

وهذا الكلام صحيح فيما يخصّ التناص بمفهومه الواسع ، وينطبق على جميع الأجناس الأدبية ، ومنها الرواية بنوعيها ذات النبرة الأحادية ، والمتعددة النبرات وإنما يتحدث (باختين) عن النوع الأخير فقط ، بمعنى أن الحوارية لا (تتوافر) في الرواية ذات الصوت الواحد - وإذن - فهي لا ترادف التناص بمفهومه العام، ولو كان الأمر كما وصف ؛ ما أصبحت هناك حاجة لبحث مفهوم التناص بوصفه مصطلحاً نقدياً لاتفاق الجميع على هذه المسلّمة التي ترى في اللغة مادة خاماً يشكل منها المبدع نظمه وفنّه ، ولا يمكنه الخروج من إطارها .

إن (باختين) يؤكد في "معرض حديثه عن التعدد اللغوي على الخاصيّتين اللتين تطبعان إقحام وتمثّل هذا التعدد اللغوي من خلال تجربة الرواية الهزلية وهما : إقحام اللغات والمنظورات الأدبية ، والأيدولوجية وغيرهامن اللغات المتداولة في الأوساط الشعبية في صورتها الخام ،أو إقحام هذه اللغات بهدف تكسيرها قصدياً ، وفي كلتا الحالتين يختفي خلفهماخطاب المؤلف لينوّع من نبراته ، ويناوب بينها من جهة،وليخلع على هذا الخطاب ما يكفي من درجات التوضيع من جهة ثانية ، وقد يندرج الموقفان معاً ضمن أفق واستراتيجية التناص القصدي "[2].

◇ فالحوارية من حيث علاقتها بالتناص تعني قصدية الاختيار ، يعمد المؤلف إلى اختيار عناصر معينة من مجتمعه ، قد تكون صوراً ، أو لهجات ، أو أساليب ، أو

---

[1] عبدالوهاب ترّو : تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر ، سابق ، ص٧٧.

[2] بشير القمري : مفهوم التناص بين الأصل والامتداد ، سابق ، ص٩٨.

ملفوظات فيدخلها عمله لتصبح ذاتاً فاعلة في الأثر الفني الذي يخصّه وبحوارها مع بعضها بعضاً وفق شروط الفنان ورؤيته الإبداعية .

وكما لاحظنا ، فإن الحوارية حسب ما قصده (باختين) تتمركز داخل الجنس الروائي بعامة ، وروايات (ديستوفسكي) بخاصة "وقد عمّق (باختين) (عبر) أعماله اللّاحقة هذه النظرية ، وتوصل إلى إيضاح معنى الألسُنية المتداخلة الذي يتخذ من المقول مادة له وينظر إليه كعنصر ضمن سياق وتواصل كلامي "[1] وتركيزه الكبير على هذه الحوارية جعل(تودوروف) يقول : إن "موضوع (باختين) هو فعلاً العبور النصي " [2] .

ومن هنا عدّت الحوارية والرواية متعددة الأصوات مقدمة أساسية لفهم موضوع التناص سواء كان ذلك بالأوليّة التي طرح بها ، أو كما تبلور لاحقا في النقد المعاصر.

ثانياً : التناص : أوليّة الطرح وتعاقبية المفهوم

أ . (المقاربات الأولى) من عام ١٩٦٦ _ ١٩٧٥

التناص مصطلحٌ نقدي مُولّد ، ترجم به النقادُ العربُ المحدثون المصطلحَ الفرنسي (Intertextualite) ، والمصطلح الإنجليزي (Intertextuality) المترجم بدوره عن الفرنسية .

---

[1] تريتسمان (B.TRITSMAN) : الشعرية ، انظر : وائل بركات ، مفهومات في بنية النص ، وهو مجموعة المقالات لعدد من النقاد الغربيين ، جمعها وترجمها : وائل بركات ، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع ، د[illegible] سوريا ، ط١ ، ١٩٩٦ م ، ص ٥٣.

[2] تزفيتان تودوروف (TZVETAN TODOROV) : نقد النقد : (رواية تعلّم) ، ترجمة : سامي سو[illegible] الشؤون الثقافية العامة ، بغداد — العراق ،ط٢ ، ١٩٨٦ م ، ص٨٦ —٨٧ .

وثمّة إجماع [1] بين الباحثين على أنّ (جوليا كريستيفا Julia kristeva) هي أول من استعمل مصطلح التناص في أبحاث عدة لها كتبت في الفترة الواقعة ما بين ٦٦ ، ١٩٦٧ "وصدرت في مجلتي (تيل كويل Telquel) و (كريتك Critique) وأعيد نشرها في كتابيها سيميوتيك ونص الرواية وفي مقدمة كتاب ديستوفسكي لباختين "[2].

لقد قرأت هذه الناقدة أعمال (باختين) "في دراساته حول ديستوفسكي ١٩٦٣ و(رابليه) ١٩٦٥[3] " وتمكنت من توسيع مفهوم الحواريةِ ليشملَ أنواع التفاعل بين النصوص كلّها،وعرّفت هذا المفهوم الجديد بأنه :" ترحالٌ للنصوص وتداخلٌ نصيّ،ففي فضاءِ نصٍ معيّنٍ ،تتقاطع وتتنافى ملفوظاتٌ عديدةٌ مقتطعةٌ من نصوصٍ أخرى "[4] وأطلقت على هذه الظاهرة مصطلح (التناص) و(الأيدولوجيم).

وهذا الأخير ورد في كتاباتها وأشارت إلى أنه ورد عند (باختين) ويعني : ".تجمّعا " لتنظيمٍ نصيّ معطى بالتعبير المتضمن فيه أو الذي يُحيل إليه "[5] بمعنى " التقاطع داخل نص لتعبير (قول) مأخوذ من نصوص أخرى "[6] .

---

[1] مارك أنجينو :مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد ، ضمن مقالات أربع ، جمعها وترجمها أحمد المديني في : (أصول الخطاب النقدي الجديد) دار الشؤون الثقافية العامة ــ بغداد –العراق ، ط١ ، ١٩٨٧ م، ص١٠٢ . والمقال منشور أيضا بترجمة المترجم نفسه في مجلة الأديب المعاصر ، ع٣٢ ، آب ، ١٩٨٦ م، ص١٣٠

[2] نفسه ، ص ١٠٢ .

[3] وائل بركات : مفهومات في بنية النص ، سابق ، ص٨٦

[4] جوليا كريستيفا : علم النص ، ترجمة : فريد الزاهي ، مراجعة عبد الجليل ناظم ، دار تو بقال للنشر – الدار البيضاء – المغرب ، ط١ ، ١٩٩١ م، ص٢١ .

[5] مارك أنجينو : مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد ، سابق ، ص١٠٣ .

[6] نفسه ص١٠٣ .

وقد ألمحت (كريستيفا) إلى أن هذه الخاصية التناصية ليست حديثة العهد،بل هي ظاهرة عامة تتعلق بالصلات التي تربط نصاً بآخر، وبالعلاقات أو التفاعلات الحاصلة بين النّصوص مباشرة أو ضمناً عن قصدٍ أو غير قصد ، وأيّ نصٍ كيفما كان جنسه ، أو نوعه ، أو تاريخ إنشائهِ ، لا يمكن إلاّ أن يدخل في هذه العلاقات التناصية ، ولكنه في النصوص الشعرية الحداثية " قانون جوهري ، إذ هي نصوص تتم صناعتها (عبر) ، امتصاص ، وفي نفس الآن (عبر) هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً ، ويمكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة ذات طابع خطابي "[1]

والمتأمّل في تعريفات (كريستيفا) للتناص ، يدركُ مدى سعة المفهوم عندها ، فالقولُ بأنّ كلّ نصٍ ما هو إلا مجموعة من الاقتباسات والاقتطاعات السابقة ، يعني تفريغ المصطلح من محتواه النقدي ، وقيمته في تقييم الإبداع الفني ، ولقد أشار إلى هذا كثير من النقاد الغربيين ، يقول كاظم جهاد :" شأنُه شأنُ سابقيه من النقاد ،يرى (جيني) كيف يكتسب مفهومُ التناص لدى(كريستيفا) معنى بالغ السّعة حتى ليصبح فضفاضاً ، فلا يسعفنا في دراسة التناص ، بمعناهُ الحصري كحوار صريح وشرعيأو إغارة مخفية وباطلةٍ بين النصوص"[2]. ويقول د.أنور المرتجي: " أمّا التناص بالمفهوم الكريستيفي فهو رفض لكل أصلٍ أصيل ... فليس هناك معنىً أوكلي ، فكا نصٍ هو توليدٌ لا يجد سوى النصوص ، وكل ّنصٍ أصلي هو نصٌ على ا نص آخر "[3].

---

[1] جوليا كريستيفا : علم النص ، سابق ، ص٧٩ .

[2] كاظم جهاد : أدونيس منتحلاً (دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الت مكتبة مدبولي ، ١٩٩٣ ، ص٤٥.

[3] أنور المرتجي : الخطاب السيميائي بالمغرب (محاولة تقديم) ، مجلة كا فاس ، ص١٩٣ .

بيد أني أعتقد أن ثمّة فرقاً كبيراً بين التنظير والمفهوم يظهر عندها ، فهي في المثال الذي تطرحُهُ لتوضيح مفهوم التناص تُلمحُ إلى بعض حصرية مفيدة للمصطلح ، وهذا المثال هو الخطاب الكرنفالي الذي يقوم على "مبدأ الخرق . إنّــه إهانــةٌ موجّهــةٌ إلى المدلول الرسمي وإلى القانون الذي يُمثّل الأخلاق المسيحية "[١] فهذا الكرنفال حدثٌ شعبي أو احتفالٌ يتوجه بالنقد إلى الثقافةِ الرسميةِ (أي الأيدولوجية الإقطاعية) ، كما كان الحال في العصر الوسيط ، تسيطر على هذه الأيدولوجية طبقة الأشراف والكنيسةُ كرمز للقانون "[٢] وفي مثل هذا الحدث الشعبي يتكون الحضور من جمهور وممثلين ، جمهورٌ تشبّع بجزئيات القانون الذي يحكمــه ، حتى أصبح من المسلّمات التي لا غنى له عنها ، ومن الصعب عليه في ظل ظروف القهر أن يفكّر في تغييرها أو الخروج عليها ، ومؤلف يحرك هذا " الجمهور الذي يتضامن مع القانون (المدلول الرسمي) ، ثم يعمدُ إلى إثارته بالضحك عندما يوجّه إليه قانونا مضادا ، في هذه العملية يتعثر تحويل مسار التواصل الكلامي ... تلك هي قاعدة الخطاب الكرنفالي الذي لا يُدمّر الثقافة الرسميةّ بعد خرقها ، لكنه يبدل مقولة الصوتِ الواحد إلى مبدأ الخطابِ المتعددّ الأصوات"[٣] .

فمن خلال هذا المثال تتّضحُ لنا صورةُ المفهوم عند (كريستيفا) .هناك نصٌ سابق ، وهو الخطاب الرسمي الذي لا يقبل المناقشة ، ونصٌ لاحق ؛ وهو الخطاب الكرنفالي ، ويحوي الأخيرُ جزءاً أو اجزاء مختارةً بعينها من النص الأولِ لهدفٍ محدد ، ولا تبقى هذه الأجزاء المنتقاة على حالتها الأولى ، وإنّما تتعرضُ للخرق والتحويل

(١) عبد الوهاب ترو : تفسير وتطبيق مفهوم التناص ، سابق ، ص٧٩

(٢) نفسه ، ص ٧٩

(٣) نفسه ، ص ٧٩

(٣) تودوروف : نقد النقد ، سابق ، ص٦٨ .

التي تتداخل في نص معطى "[1] وبأنّ " المادة المعطاة هي النص، وأن المادة البنائية هي التناص "[2]

ويقول روبرت شولز (Robert Scholes) :" يكتب الفنان ويرسم ليس استناداً إلى الطبيعة بل استناداً إلى طرائق أسلافه في تنصيص الطبيعة . وهكذا فالمتناص هو نصٌ يكمن في داخل نصٍ آخر ليشكل معناه ، سواء أكانَ المؤلفُ شاعراً بذلك أم غير شاعر "[3] فما يثير الانتباه هنا قوله : (شاعراً بذلك أم غيرَ شاعر) فهذه الجملة تنفي صفة الإبداع [4]عن المصطلح فلا تجعله ملمحاً شعرياً ليصير بمكنةِ الشاعر الاستفادة منه .

ب - إضافات لوران جيني

في عام ١٩٧٦ نشرت مجلة (بويتيك الفرنسية) عدداً خاصاً من إشراف (لوران جيني) Laurent - Genny عرّف فيه التناص بأنه : " عمل تحويلٍ وتمثيلِ عدّةِ نصوصٍ يقومُ بها نصٌ مركزي يحتفظ بزيادة المعنى "[5] لقد كان هذا التعريف نقلةً نوعيةً ، حرّرت مفهوم المصطلح من شموليّته ، ودفعت به باتجاه معناه المعاصر؛ وذلك بإخراجه من البعد العلائقي إلى البعد التحويليّ ، وباشتراط هذا الشرط الذي

---

[1] ليون سومفيل (L . somville) : التناصية ، ترجمة : وائل بركات ، علامات في النقد ، م ٦ ، ج٢١ ، جمادى الأولى ١٤١٧ هـ – سبتمبر ١٩٩٦م ، النادي الأدبي الثقافي _ جدة ، ص٢٣٩ . وانظر :وائل بركات : مفهومات في بنية النص ، سابق ، ص٩١ .

[2] وائل بركات ، مفهومات في بنية النص ، سابق ، ص٩١ .

[3] روبرت شولز : السيمياء والتأويل ، ترجمة : سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ١٩٩٤، ص٢٤٤ .

[4] يقول هول (Hohl) : يستحيل أن يعني التناص اعتبار النتاج الأدبي مركبا من النصوص السابقة ، لابد من إدراك المبدع وقصديته ، انظر . Anne Mullen - Hohl : Flaubert salammbo :Exotictext and Intertext : مجلة ألف ، ع٤ ، ربيع ١٩٨٤ ، الجامعة الأميريكية ، القاهرة ، ص٨ .والمقالة باللغة الإنجليزية.

[5] مارك أنجينو : مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد ، سابق ، ص١٠٨ .

يتضح من قوله : (التناص عمل تحويل) يتبين أنه تكنيك مقصود،وإرادة تغيير للنماذج السابقة التي تتمتع بالشهرة ، وتحيط بها هالةٌ من الإعجاب والقداسة . إنه يرى " أنّ التكرار المحض لأقوال الآخرين غير موجود "[١] "يأتي المناصص ليمارس عليه (النّص الأصلي) بلا لصوصيةٍ بل بوعيٍ وجلاءٍ ، عمل محاكاة ساخرة أو غير ساخرة تؤشر على حدود هذه الخطابات ، وتعيدُ تحريك أفضل ما فيها "[٢] فقصديةُ التحويل بوعيٍ وجلاء ، مع اشتراط شهرة الجزء المضمّن (المتناص) تضع مصطلح التناص في الدور النقدي الفاعل من جهة ، وتخرجُ كثيراً من أنواع التفاعلات والعلاقات بين النصوص من جهة أخرى ، كالتناصات غير المقصودة ، والانتحال والسرقات ، وبعض الاقتباسات والتضمينات غير المحوكة أو التي استُقدمت فصارت " جزءاً عضوياً من النص المنتج "[٣].

ومع أن هذه الحصرية منَحت المصطلحَ بَعض فاعليته النقدية ، إلا أنها أخرجت بعض أنواعِ العلاقاتِ التناصيةِ الهامةِ من مفهوم التناص ، كالإحالة والإشارة – مثلاً – لاختلال شرط التحويل فيها . وأعتقد أنه لم يتنبّه لهذا عند صياغته للتعريف ، لإنه يدعو التناص ب (التلقيم) والمقصود بالتلقيم زرع الأعضاء في أجسام المرضى ، أو كما في نقل وتطعيم النبات والغراس بفسائل من غراسٍ أخرى [٤]، فالمشكلة تظل في نظره "مشكلة صياغة المنظومة العضوية أو الجسم الحي . ينبغي أن يتحقق هنا تظافر للغرستين أو الجسمين لاستيلاد غرسة أو عضوٍ يَدينُ بوجودهِ للطرفين ، ديْنٌ

---

[١] كاظم جهاد : أدونيس منتحلا ، سابق ، ص٧٥.

[٢] نفسه ، ص٧٥.

[٣] كمال أبو ديب : الحداثة – السلطة – النص ، مجلة فصول ، م٤ ،ع٣ ، ١٩٨٤م، ص٥٧.

[٤] كاظم جهاد : أدونيس منتحلاً ، سابق ، ص٥٠ .

شعري يخلقُ قراءاتٍ متعددةٍ ، والفرقُ بين القراءتين أن الأولى تعتبرُ المعنى في النصِ والمعنى المرجعيّ واحداً بينما الثانية "تتم على ضوء تصوّر مرجعياتٍ كثيرةٍ للنص.[1]

وصورةُ التناص في ذهن (تودوروف) لا تختلف كثيراً عن صورته عند كريستيفا ، لأنهما تصدران عن مصدر واحد [2] وهو (باختين) ، فعلى الرغم من أنه يقترح تفجير المصطلح إلى "مفهومين : الديالوجية [3] بمعناها الدقيق ، والتناصية كما حددتها جوليا كريستيفا المتضمنة للمفهوم "[4] كتبادلٍ بين نصوص مؤلفين عديدين إلا أن التناص الحصريّ الذي يقترحه ، ليس حصرياً حسب التعريف الذي ذكره ، وإنّما يريدُ أن يجعل من التناص نظريةً متكاملةً تقف في مواجهة البنيوية ، فهو يقول : "نجد هناك نمطين من القراءة : قراءةٌ خطيةٌ تهتم بفك ألغاز الصيغة الخطيّة للمكتوب ، وقراءةٌ عموديةٌ يتمّ فيها اختراق أفقية المنطق الخطّي نحو منطق عموديٍ يقصدُ فيه إلى إدراك الدلالات المنطوية والمتوارية في ثنايا المكتوب ، وبفضل هذه القراءة العمودية نخترقُ طبقات الدلالة في المقروء ونُحققُ عملية الفهم والوعي بمكوّنات ذلك المقروء "[5] ويقصد بالقراءة الخطّية تلك النظريات اللسانية التي تنتمي إلي البنيوية والتي "تستعمل مفاهيم السلسلة التراصفية (أي دراسة العلاقات القائمة

---

[1] نفسه ، ص٩٤

[2] باقر جاسم محمد : التناص : المفهوم والآفاق ، مجلة الآداب ، ع٧-٩ ، السنة (٣٨) ، بيروت ص٦٦ .

[3] الديالوجية : اسم يحتفظ به لبعض الحالات الخاصة من التناص ، مثل تبادل الأجوبة بين متخاطبين أو التصورات التي أعدها (باختين) للشخصية الإنسانية .

[4] بيير مارك دوبيازي Pierre Marcde Biasi : نظرية التناصية ، ترجمة الرحوني عبد الرحيم ، مجلة علامات في النقد ، م٦ ، ج٢١ ، جمادي الأولى ١٤١٧ هـ – سبتمبر ١٩٩٦ م ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ص٣١٢ .

[5] تزفيتان تودوروف : القراءة كبناء ، ترجمة محمد أديوان ، الفكر العربي المعاصر ، ع٦٠-٦١ ، ك٢ – شباط ١٩٨٩ مركز الإنماء القومي ، بيروت وباريس ، ص١٠٦.

بين الوحدات فيما بينها ضمن السلسلة الكلامية)" [1] بينما تهتمُ القراءة العمودية التناصيّة بمكوّنات النص الأساسية [2] والتي هي مجموعة من النصوص أو أجزاء منها أو إحالات وإشارات ثقافية ورمزية تحيل إلى فضاء نصّي إلى غير ذلك من أنواع التقمّص والتجلّي التي تظهر في النص الأدبي عند تحليله .

فالقارىء في القراءة العمودية يمتلك ذاكرةً تعينهُ على إدراك العلاقات النصيّة ومقارنتها(عبر) السلسلة الزمنية لتعاقب النصوص ، فيتعرّف على الخروقات والزيادات ، ويُميّز بين أنواع الخطابات المختلفة ، ويدرك ما أضافه النصُ اللاحقُ وما ادّعاه ، إنه باختصار يسعى للكشف عن العلاقات الخفيّة والسريّة التي تشدّ النص إلى مراجعه الخارجية : التاريخ ، أوالواقع ، والمؤلف ، ومنظومة القيم والتقاليد الاجتماعية ، وكلّ ما هو ماديّ أومعنوي يقع حول النّص ويتشكل داخله ضمن مجموعة العناصر المكوّنة له . ويُصبحُ التناص بهذا المعنى نظريةً نقديةً متكاملةً يدعو لها (تودوروف) ليحلّلَ النّص وفق آلياتها .

وقريبٌ من هذا الطرح اقتراح (ريفاتير) الذي جعل من التناص حقل دراسة ذا امتياز خاص [3] به بضع سنوات ، إنه يُعرّف التناص نظرياً بقوله : " هو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية ، والتي وحدها في الواقع تفتح الدلالة ، أما القراءة الخطيّة (السطرية) المشتركة بين النصوص الأدبية وغير الأدبية فإنها لا تنتج غير المعنى"[4]ويعلّق (روبرت شولز) على هذا الرأي قائلاً: "وفي هذا شئ مبالغ فيه

---

[1] جورج مونان G . Mounin : اللغة والتعبير، ترجمة محمد سبيلا ، مجلة اللسان العربي ، ع٢٦، ١٩٨٦ ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، مكتب تنسيق التعريب ، ص٧٩ .

[2] حسين خمري : بنية الخطاب النقدي ، (دراسة نقدية) ، بغداد ط١ ، ١٩٩٠ م ، ص٦٦.

[3] جيرار جينيت : أطراس (الأدب في الدرجة الثانية ، ترجمة وتقديم : المختار حسني ، مجلة علامات في النقد ، م٧ ، ج٢٥، جمادى الأولى ١٤١٨هـ _سبتمبر ١٩٩٧ م ، ص ١٨١. والمقال ترجمة للفصل الأول من كتاب جيرار جينيت (وهو المدخل النظري) .

[4] نفسه ص١٨١ .

وفرنسي تماما أعجب به وأتحاشاه "[1] بينما يعلّق عليه جينيت بقوله : إنه "يعرّف التناص بطريقة فضفاضة [2] وهذا الرأي تظهر لنا وجاهته بعد الاطلاع على مشروع جيرار جينيت الأخير .

ج - مشروع جيرار جينيت

يعرّف (جينيت) التناص بأنّه "كلّ ما يجعل النّص في علاقة خفيّة أم جليّة مع غيره من النصوص [3] ويسمّي هذا ب (التعالي النصّي) [4]. وفي داخل هذا الإطار تندرج كل الفعاليات التناصية ، والعلاقات بين النص وما حوله، سواء اتّسمت هذه العلاقات بالشرعية والجلاء والفنية، أم باللصوصية والانتحال والاتكالية، يُظل القول: إن ثمة تناصاً مجرداً من كل معنى ومن أي حكم" [5]

فـ (التعالي النصي) رداءٌ واسع يحوي جميع أشكال العلاقات التناصية وقد حدّد (جينيت) في كتابه : (أطراس ، الأدب في الدرجة الثانية) خمسةً من هذه الأشكال وهي : [6]

١- التناص الكريستيفي : ويقصد به الشكل الأكثر شهرة للفعالية التناصية : تلك المقتبسات المحرفة أو غير المحرفة ، سواء اتصفت هذه بالشرعية والجلاء

---

(١) روبرت شولز : السيمياء والتأويل ، سابق ، ص٨٩ .

(٢) جيرار جنيت : أطراس ، سابق ، ص١٨١.

(٣) جيرار جينيت : مدخل لجامع النص ، ترجمة عبد الرحمن أيوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد (د.ت) ص٩٠.

(٤) نفسه ، ص٩٠ .وأطراس) سابق ، ص١٧٩ .

(٥) كاظم جهاد : أدونيس منتحلاً، سابق ، ص ٣٧.

(٦) انظر: جينيت : أطراس ، سابق ، ص ١٧٩ – ١٨٩.

ثالثاً : التناص بين الإشكالية والوضوح :

من خلال العرض السابق للآراء ، يتضح لنا أن مصطلح التناص له صورٌ وصياغاتٌ ونسخٌ متعددةٌ تنبئُ أنّه مصطلحٌ مُلبس ، لا يملك ثباتاً ، ولا يتحدد في أطرٍ وحدودٍ واضحةٍ ، سواء على مستوى التنظير أو التطبيق ، فهو يختلط بالسرقة والتأثر والتأثير ، والتقليد ، والأدب المقارن ، والمثاقفة . كما ويوجَّه أحياناً وجهةً سلبيةً نحو نقد المصادر والأُسُسِ والمرجعيّات ، بينما يقف بعض الدارسين موقفاً سلبياً تجاه الظاهرة برمّتها ، فلا يولونها العناية التي تستحق ، بحجة عدم الاستفادة منها على صعيد الممارسة والتطبيق .

هذه الإشكالات ، والاختلافات في المصطلح الواحد تُظهرُ - (بالطبع) - تفاوتاً وعشوائيةً في التطبيق على النصوص الأدبية ، فلا يسلم النص الواحد من تعدد الأحكام التي تتراوح بين القدح والمدح ، والإثبات والنفي ، كما لا يسلم من التكلّف والتمحّل ، ومحاولة إبراز العضلات الثقافية عند بعض الدارسين .

ومع هذه الصعوبات ، تظهر إشكالات أخرى تتعلق بتعدّد المصطلحات فهناك الحوارية ، التناص ، التناصيّة ، التداخل النصي ، التخارج النصّي ، التحليل التناصّي هجرة النصوص ، التفاعلية ، العلائقية ، اقتصاد السرد ، الترجيعات ، جريان ، وقابلية ... وعلى الرغم من هذه العقبات التي تقف في طريق المصطلح ؛ فإنّه يُمكن بلورةُ مجموعةٍ من الضوابط أو الأسس التي نستطيع من خلالها التوصّل إلى صيغة تؤهله لإنجاز دوره النقدي في الدراسة الأدبية .

ومن هذه الضوابط التي تتردّد عند مجموعة من النقاد : اشتراط الجلاء والوضوح والشهرة في النص السابق أو في الجزء المُضمّن والمحال عليه ، لأنه باشتراط هذا الشرط ينتفي عن المفهوم اختلاطه بالانتحال والسرقة،يقول (لوران جيني) : (يرتدّ الكاتب بالتفضيل إلى عناصر وصيغ وأنماطٍ صارت أسرارها البنائية

هذا الغموض لا يتحقق دون أن يُجرّح النص السابق (ويُستفزّ)،فباستفزازه تتراكم احتمالات التأويل على النص (الهجين) فيصبح نصاً شعرياً متميزاً، يبتعد عن التقريرية والمباشرة ، نصاً "يمتلك أبعاداً لا تتكشف أبداً ، وأبعاداً لا تتكشف إلاّ بعد لأي ، وأبعاداً تتكشف خطوة خطوة "[1] لأنـها لغـةٌ أدبيـة ، مبنيـة علـى التضـاد والاتجانس ، فالحقيقة (التي يعبر عنـها الشـاعر لا يمكـن فهمـها إلا مـن خـلال المفارقة)[2] .

إن التناص ببعده التحويلي يصنع نصاً حيوياً نشطاً ، ومـا وُسمت عصـور الانحطاط بهذا الاسم ، إلا لتعامل المبدعين مع النصوص السابقة بوعي (سكوني) حتى أصبح النص الأنموذج نفسه مدعاة للسخرية والملل . والنص الإبداعي ينبغي أن يكون منتجاً ، يكسر شكل النص القديم ، لئلا يصبح صورة مكررة عنه ، إنه : "ولادة جزئية منه ، ثم تجاوز له ، وهو بهذا المعنى تمهيد لنص جديد علاقته به هي العلاقة ذاتها " . [3]

ليست القضية هنا أثراً وتـأثيراً ومعارضـةً ؛ بقدر مـا هي آليـات وفعاليات وأدوات شعرية تسهم في خلق أثرٍ أدبي على قدر من الامتيـاز الجمـالي . فـي جميع المصطلحات التي تختلط بالتناص علاقات تفاعلية بين النصوص ، إن الذي يختلف في الممارسة التناصيّة هو نوعية هذه الممارسة "نجد التنـاص فـي حـال التقطع يـأخذ بعداً حركياً ونقضياً للبنيات الكبرى للنص السابق فيتأسس النـص الجديـد مـن خـلال علاقة خاصة من التفاعل يأخذها النص اللاحق من النص السابق " [4]

---

[1] كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص٥٨.

[2] كلنث بروكس : لغة المفارقة ، ترجمة : (محمد منصور أبا حسين) ، مجلة الدارة ، ع٢، ١٤١١هـ - ١٩٩٠م السنة السادسة عشرة ، دارة الملك عبد العزيز - الرياض ، ص ١٧١.

[3] كمال أبو ديب : الحداثة - السلطة - النص ، سابق ، ص ٤٦.

[4] سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي : من أجل وعي جديد بالتراث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ط١، ١٩٩٢، ص١١.

رابعاً : أنواع التناص:

مرة أخرى أتوقف عند النظريات والفرضيات المختلفة التي تناولت موضوع التناص ، لاستجلاء هذا المفهوم ، ومحاولة التوصل إلى صيغة نظرية تكفل استعماله بكيفية صارمة وإجرائية ، لأنه وبتخصيص المصطلح "ودقته تستطيع المعرفة أن تتحدد وتتمكن من التطور بصورة سريعة وبشكلٍ فعال ".[1]

لقد رأينا أن معظم الآراء النقدية في موضوع التناص تتمحور في ثلاثة خطوط رئيسة وهي : التناص العام ، التناص الخاص، الأدبية .

١. التناص العام:

إن الأمر الذي لا يختلف فيه اثنان ، هو أن الموروث فضاء يتشكل فيه المبدع ويبدع داخله ، فهو فردٌ في مجتمع له أعرافه وتقاليده ، لغته وعقيدته ، له تراثه وأساطيره ، كيفما تلفّت سيجد بيئة تضمّه وتؤثر فيه ، ولقد تداول ، المبدعون قبله المعاني فجاءوا عليها ، وعندما أراد أن ينظم أحسّ بأنه من عيالهم ، فقال : هل غادر الشعراء من متردّم[2].

---

[1] أحمد بو حسن: مدخل إلى علم المصطلح (المصطلح ونقد النقد العربي الحديث)، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع ٦٠-٦١، ك٢ – شباط ، ١٩٨٩، مركز الإنماء القومي ، بيروت وباريس ، ص٨٤.

[2] عنترة بن شداد: ديوانه، شرح وتعليق: عباس إبراهيم، دار الفكر العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص ١٣٠.

مثل هذا الإحساس يراود كل مبدع ، لأنه أمرٌ طبيعي ، وظاهرة من ظواهر الأدب ، وقد تغلّب . الأدباء والمبدعون عليها في كل عصرٍ وإن قالوا : "نحن معشر الشعراء أسرق من الصاغة "[1] و:

ما أرانا نقول إلاّ رجيعاً ومعاداً من قولنا مكرورا [2]

فوقوع الشّاعر تحت سلطان الملفوظات والصور، والمعاني قبله يجعل من البحث عن التفرد والأصالة "اجتهادا طفولياً أو مراهقاً ، مادام (الاستقلال) الداخلي مُنتهكاً بالمقروء والمسموع والمرئي" [3] ، ولقد تحكّمت الأهواء ببعض نقادنا القدامى فوظفوا هذه الظاهرة الطبيعية للنيل من خصومهم من كبار الشعراء ، والمنصف ـ عند مطالعته أمثال هذه المؤلفات النقدية ـ يدرك مقدار التمحّل والتكلف والتجني الذي مارسه بعض النقاد على الشعراء ، حتى انبرى المنصفون لرد الأمر إلى نصابه قائلين: "ومتى أنصفت علمت أن أهل عصرنا ، ثم العصر الذي بعدنا أقرب فيه إلى المعذرة وأبعد من المذمّة ، لأن من تقدّمنا قد استغرق المعاني وسبق إليها ، وأتى على معظمها ، وإنما يحصل على بقايا : إما أن تكون تركت رغبة عنها ، واستهانة بها ، أو لبعد مطلبها واعتياص مرامها ، وتعذر الوصول إليها "[4] .

في ضوء هذه الحقائق لا يمكن أن يقوم التناص بدور حقيقي في النقد ، لأنه يضم في أحنائه كل أنواع العلائق والتفاعلات بين النصوص ، الشرعي منها وغير الشرعي ، القصدي المحول ، والعَرَضي غير المقصود ، وسواءٌ أكان في الثقافة

[1] أبو عبد الله محمد بن عمران المرزباني (٣٨٤)هـ: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٥هـ – ١٩٩٥م، ص ٤٢١.

[2] كعب بن زهير: ديوانه، تحقيق: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط١، ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م، ص ٢٦.

[3] محسن الموسوي: الترجيعات: سابق، ص ٤٩.

[4] القاضي الجرجاني: الوساطة، سابق، ص ٢١٤ – ٢١٥.

الواحدة أم في الثقافات المتعددة ، ولأنه في النهاية أصلٌ من أصول النص وثوابته " لا تسلم منه (اليد الأولى) ولا (اليد الثانية) ولا نص (الدرجة الأولى) ولا (الدرجة الثانية) ، فلا اختراع مطلق ، ولا ابتداع كلي ، إنما هناك دورٌ وتسلسل يصرّان عملية التأويل إذا لم تحلل الظاهرة الإنسانية إلى الآليات الأولى التي تتحكم فيها "[1].

وإذا كان لهذا النوع من التناص من إيجابية فهي في توجيه الأضواء نحو مغالطات البنيوية ، وطرائقها في إغلاق النص ، وعزله عن بعض مظاهرة ، والإلحاح على أن الوصف الشكلي الصرف للأعمال الأدبية يعمل في نظام مغلق إغلاقاً تاماً دون تأثيرٍ من عالم غير عالم الأدب [2] ، وقد استثمرت التناصية هذه المغالطة للنيل من البنيوية وأتباعها ، حتى تمكنّت من وقف امتدادها السريع ، وسارت بالنقد المعاصر وجهة مغايرة .

١. التناص الخاص :

يطلق مصطلح التناص الآن ويراد به – غالباً – هذا النوع منه ، لأن " المفهوم بحدّ ذاته لا ينحصر فقط في فاعليته أو في تطوره التعاقبي ، بل في إطار قواعد استعماله "[3] ولأجل هذا قُنّن المصطلح ، ووضعت له ضوابط تكفل له الاستخدام الفاعلي الأمثل في مجال النقد، فكيفية توظيف النص السابق وطريقة ممارسته في نصٍ لاحق ، تضع أيدينا على أوّل هذه القوانين الضابطة ليصبح للتناص فائدته الإجرائية ، وهذا القانون هو التحويل .

---

(١) محمد مفتاح : دينامية النص ، سابق ، ص ١٠١ -١٠٢.

(٢) إبراهيم السعافين : إشكالية القارئ في النقد الألسني ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع ٦٠ – ٦١، ك٢ – شباط ١٩٨٩م ، مركز الإنماء القومي – بيروت وباريس ، ص ٢٩.

(٣) عبد الوهاب ترو : تفسير وتطبيق التناص في الخطاب النقدي المعاصر ، سابق، ص ٧٨.

أ. التحويل

يُعرّف (غي ديبور Guy Debord) التناص "بكونه عملية اختطاف ممارسة على النص وتغييراً لوجهته ".[١] وقد شاع في الدراسات التناصية الغربية مُسميات وألفاظ ذات علاقة بعمليات التغيير والاختطاف التي تجري على النصوص من مثل : المحاكاة الساخرة ، الخطاب الكرنفالي ، الخرق ، الهدم التدمير[٢] وكلها تعني وجود (أنموذج) أو (مثال) قديم يتميز بالسيادة والقداسة الأدبية، فيأتي النص (الهجين) عن طريق المحاكاة الساخرة فيوجّه إلى هذا (المثال) نقده اللاذع – كما هو الحال في الخطاب الكرنفالي – وهذا من شأنه أن يزيد من شعرية الأثر لأن الوظيفة " المسندة للفن هي أن يعيد لنا الوعي بالأشياء التي أصبحت موضوعات اعتيادية في وعينا اليومي "[٣] ، فالمحاكاة وكما "كانت ممارسة في عصر النهضة (الأوروبي) كانت تمكّن من إقامة قراءة مزدوجة للنصوص ، ومن فك رموز علاقتها التناصية مع (الموديل) أو (الأنموذج) القديم نفسه ، فيغتني القديم بقراءة جديدة على ضوء كتابة المبدع ونظرته الساخرة المسلطة عليه ، ويثري الجديد نفسه بأبعاد القديم التي يكسبها هذا المبدع"[٤] . فالتحويل والمخالفة بكافة أشكالها عملية انزياح عن قوالب جاهزة ، وسياقات محددة ، ووحدات نصية ثابتة ، وأشكال وهياكل نصوصية (على المستوى الكلّي للعمل) ، يأتي النص الحاضر بقوالب وسياقات وهياكل أخرى مغايرة ، تصبح هذه بدورها معرضة لانزياحات وانحرافات وتشققات من نصوص أخرى لاحقة

---

[١] كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً، سابق، ص ٧٥.

[٢] عمق التفكيكيون مدلول هذه المسميات ووسعوا من مرادفاها، مع أن المفهوم منها عُرف مع باختين بدايةً.

[٣] رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، الموسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص ٢٠.

[٤] كاظم جهاد : أدونيس منتحلاً ، سابق، ص ٣٩.

تمارس عليها التناص المحوّل... وهكذا يؤدي التناص إلى حركية وتداولية تسهم في التطور الإبداعي عن طريق إنتاج نصوص مولدةٍ مولودة .

فعملية هدم (النماذج) وإنشاء أخرى على أنقاضها تفتح أمام التناص مجالات أوسع ، تكون أكثر ثراء ، وأشد جاذبية ، وأقرب لروح الحداثة ، لقد "كتب (هـ . ج . ويلز) قصة قصيرة عنوانها : (بلاد العميان) وفي هذه القصة يضل شخصٌ مبصر طريقه ، ويصل إلى قرية أهلها من العميان ، فيتوقع المبصر أن يصبح سيدها اعتمادا على مثل قديم (في بلاد العميان الأعور ملك) ، لكن الأمور لا تجري كما يشتهي إذ يأسره هؤلاء ظناً منهم بأنه مجنون "[1].

لا شك من أن العارف بالمثل القديم (في بلاد العميان الأعور ملك) – عند مطالعته لعنوان القصة – سيتوقع ما ستصير إليه حال المبصر عندما يدخل هذه البلاد ولكنه يفاجأ عندما يكتشف أن المؤلف قد خرق توقعه ، وسار بالقصة في منحىً آخر حيث تحول المضمن (التناص): في بلاد العميان الأعور ملك إلى: في بلاد العميان الأعور مجنون ، وفي هذا التحوير ما لا يخفى من جمالية الأدب.

وفي مثالٍ آخر طرحت إحدى المؤسسات المعنية بشؤون السكان والأسر ملصقاً يدعو إلى التقليل من الإنجاب ، إلى جانب ملصقات أخرى تقول : (حاربوا زيادة السكان) أو (نمو السكان الصفري) لكن الملصق الأخير (افعلوا الحب[2] لا الأطفال) كان في غاية الأدبية لأنه "بالنسبة إلى أولئك القراء الذين يعرفون الإشارة السابقة : (افعلوا الحب لا الحرب) قد قام بشيءٍ خاص ، لقد أعدّ لهم فخاً ، مفاجأة من ذلك النوع الذي جعله (ستانلي فش) شهيراً في : (مفاجأة بالخطيئة) ".[3]

---

[1] روبرت شولز : السيمياء والتأويل ، سابق ، ص ١٢٧.

[2] بمعناه المادي ، والمصدر السابق ، ص٦٠ .

[3] روبرت شولز : السيمياء والتأويل ، سابق ، ص ٦٠.

والعارف بما آل إليه أمر الحسين بن علي أيام يزيد بن معاوية في (كربلاء)[1]يدرك ما أضافه النص الحديث على النص المرجعي ، فقد خرق - مثلاً - ممدوح عدوان توقع المتلقي[2]حينما أبقى على حياة الحسين ، وأرجعه ليبصق في وجه يزيد :

حين فَشِلْتُ أنْ أموتَ في رمالِ كربُلاء

رجعتُ في قوافل البريد

بصقتُ في وجه يزيد

لكي يُميتني بسجنه

لكنما جلاّده العنيد

أصرَّ أنْ يخونَ سيِّدَه

وأن أعودَ للحياةِ من جديد[3].

إن هذه وأمثالها من الخروقات التي تحمل مسميّات كثيرة من مثل : كسر الدلالة، خيبة التوقع ، المفاجأة ، تدخل في مفهوم (التغريب) [4] الذي دعا له (شكلوفسكي) وقصد به : إخراج الموضوعات من حيز المألوف ، وصبها في قوالب مغايرةٍ ، مما يُعطي النص نوعاً من الحركة والحيوية ، والإحساس بالمتعة الذي يجره انقلاب الأصول وتدمير الهياكل ، وتغيير الصياغات .

---

(1) انظر: أبو الحسن علي بن محمد (ابن الأثير)(٦٣٠)هـ : الكامل في التاريخ ، م٣ ، تحقيق : أبو الفداء عبد الله القاضي ، دار الكتب العلمية ، بيروت - لبنان ، ط١، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م ، ص ٤٠٧.

(2) استخدمت الشعرية مفهوم كسر معيار التوقع والانتظار المحبط لإحداث إثارة أسلوبية ، ويرسم القارئ حدود المتوقع واللامتوقع من خلال معرفته وخبرته ، انظر : موسى ربابعة : المتوقع واللامتوقع : دراسة في جمالية التلقي مجلة أبحاث اليرموك، م١٥ ، ع٢ ، ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م ، ص ٤٨ - ٤٩.

(3) ممدوح عدوان: ديوان (تلويحة الأيدي المتعبة) ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٢، ص ١٦١.

(4) انظر : رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة، سابق ، ص ١٩ - ٢٠.

فأكثر النقد الذي وُجّه للشعر العربي في استخدامه الأسطورة يرجع إلى السرد التقريري المباشر لمادتها الحكائية "وتقديم هذه الحكاية على شكل حبكة قصصية تنثر داخل فضاء النص الشعري"[1] ولقد ميّز كمال[2] أبو ديب بين استخدامين للأسطورة : الاستخدام المغلق وفيه يعاد خلق الأسطورة على صعيد المعنى، والاستخدام المفتوح ، وفيه تعمل الأسطورة على صعيد معنى المعنى يقول :" من أعظم تجليات فتح النص استخدام الأسطورة على نحو يؤدي إلى فتح النص تزامنياً وتوالدياً "[3] أي على صعيد العلاقة الأفقية التجاورية من جهة ، وعلى صعيد العلاقة العمودية بين النص الحاضر والنصوص المرتجعة ، فحين يكتب شوقي مسرحياته (قمبيز ، مصرع كليوباترا) فإنه "ينظم الحدث التاريخي القائم "[4] بخلاف ما نراه عند أدونيس في (مهيار) أو البياتي في (الخيام) .

والأمر نفسه ينطبق على التضمين والاقتباس ، فالتضمين الذي يجعل من الجزء المضمن جزءاً عضوياً في النص المنتج لا يعد تناصاً ، مقارنة بالذي يظل فيه الجزء المضمن تجسيداً لفتح النص على نصوص أخرى ، حيث ينقل النص من سياقه الطبيعي إلى سياقٍ جديدٍ كلّ الجدة ، وهذا الأمرُ يعودُ إلى "قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكُتّاب "[5] وهي قدرة لا تتأتى للكاتب إلاّ بحيازته لكمٍّ كبيرٍ من التجارب النصية ، مع قُدرةٍ إبداعيةٍ خلاقة تستطيع تحويل تلك الخلفية النصية إلى تجارب جديدة .

---

[1] محمد عبد الرحمن يونس : بعض الملامح السندبادية في أعمال صلاح عبد الصبور ، مجلة علامات في النقد ، م٦ ج٢٤ ، صفر ١٤١٨هـ يونيه ١٩٩٧م ، النادي الأدبي الثقافي – جدة ، ص ٣٣٦.

[2] كمال أبو ديب : الحداثة – السلطة – النص ، سابق ، ص ٥٧ .

[3] نفسه ، ص ٥٦.

[4] نفسه ، ص ٥٧.

[5] سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، سابق ، ص ١٠.

وعلى الرغم من ضبابية لفظه (التحويل) فإن النص اللاحق ينتج من تحويلين محتملين : "غير مباشر بحيث يؤثر التحويل بما يقال ، وليس بالطريقة التي قيل بها الموضوع مختلف ، لكن الأسلوب متشابه ، إذا كانت الطريقة باختلافها الواضح لا تنسى تشابه الموضوع ، فإننا سنتحدث عن تحويل بسيط فقط . أما في حالة التحويل غير المباشر فإن (جينيت) يقترح تسمية تقليد" [١].

ووفق هذا المنظور لا يمكن اعتماد (نهج البردة) – مثلاً – تناصاً مع (البردة) لتشابه الموضوع بينهما من جهة ، وتشابه الشكل بين القصيدتين من جهة أخرى : وهذا الأمر ينطبق على كثير من المعارضات الشعرية التي تشابه الأصول في مواضيعها وأشكالها . وليس معنى هذا تجريد هذه المعارضات من قيمتها الفنية وعمقها الإبداعي ، وإنما أقصد أنّ إدراجها في صلب مفهوم التناص لا مسوغ له، لأنه وحتى في حالة قلب الموضوع والإبقاء على الطريقة التي قيل بها ، تدخل تحت مسمى التقليد، كما يقول (جينيت) .

إن ما يقع فيه بعض الدارسين من خلط بين المفاهيم المتعددة والتناص ، يعود في المقام الأول إلى عدم إدراكهم "ديناميةٍ هذا العمل ، وانتمائه إلى ديمومة متجددة مجددة ، ومتحولة محولة ، تجعله يمتلك ما هو مشترك مع غيره من الأعمال الأدبية الأخرى التي سبقته إلى الظهور ، فيسعى إلى مطلب (نفي) لها ليحقق صورته ومقروئيته ، دون أن يتخلص من (الصدى) المتروك فيه " [٢] . لهذا كانت فاعلية التناص الإبداعية ظاهرة في النصوص التي تنتمي إلى المحاكاة الساخرة ، لأن هذا النوع من المحاكاة التهكمية ينطوي على درجات من رفض الأشكال القديمة ، وإبراز

---

[١] ليون سومفيل : التناصية ، سابق ، ص ٢٥٤ – ٢٥٥.

[٢] بشير القمري : مفهوم التناص بين الأصل والامتداد ، سابق ، ص ٩٢.

عدم فاعليتها أو ملاءمتها للتجربة ، ولفت النظر إلى أهمية الأسلوب الذي يجب أن يحلّ محلّه بطريقةٍ مراوغةٍ ، أو غير مباشرة .[1]

كلُّ مبدعٍ يسعى لأن يكون نصه قوياً قادراً على مزاحمة النصوص وإزاحتها ولكن كيف يمكن أن يكون النص قوياً منتجاً إذا كانت علاقته بما قبله علاقة اجترار سكونية ؟ لا بدّ من تفعيل بعض عناصر النص اللاحق بتعديلها ، وقلبها ، لمضاعفة العلاقة الأفقية بين المبدع وقارئه "فهذا الأخير يهتم عند قراءته لنص كاتب ما بالحوار الذي بدأه المؤلف مع أعمال معاصريه أو سابقيه " [2] وهو حوار تنافري يسعى إلى إقامة هوّة بين عناصر النص السابق واللاحق ، تضمن للأخير إنتاجيته ومقروئيته .

ب . القصدية

يعرف محمد مفتاح التشاكل بأنه : "تنمية لنواةٍ معنويةٍ سلبياً أو إيجابياً بإركامٍ قسري أو اختياري لعناصر صوتيه ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضماناً لانسجام الرسالة " [3] ثم يقول : على أن أهم ما يضيفه التعريف هو إدماج عنصر التناص ليساهم في تحقيق الانسجام بين مقومات العمل الأدبي . [4]

وهذا التناص الذي يتحدث عنه (مفتاح) تناص جزئي ، لأنه انتقاءٌ لجزء ملفوظ من نص سابقٍ ومدخلٍ في سياق نصي ، جديد وهذه (الاستعارة) [5] النصية ينبغي

---

[1] صبري حافظ : أفق الخطاب النقدي (دراسات نظرية وقراءات تطبيقية) ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ط1 ، 1996 ، ص24.

[2] ليون سومفيل : التناصية ، سابق ، ص 236.

[3] محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء ط3 ، يوليو ، 1992م ، ص25.

[4] نفسه : ص 25.

[5] بمعناها المعجمي وليس بمعناها البلاغي .

الوقوف عندها ، لأن عملية الاختيار ، والانتزاع ، والتحويل ، والإدخال، فعالياتٌ قصديةٌ ، عمدَ إليها المبدع لتحقيق هدفٍ منشود ، قد ينجح في تحقيقه ، وقد لا يفعل ، المهمُ أن عمله هذا يدخل في صلب التناص الذي لا يُعنى بعمليات الهضم ، والتشرب والامتصاص للنصوص، لأنها فعاليات غير مقصودة ، لا توفر للعمل الأدبي ما يطمح إليه من تفردٍ وامتياز .

التناص عملٌ إبداعي ، وأداة شعرية موظفةٌ تمارس بوعي وجلاء ، إنه يرى في كلّ كتابة نوعاً من التجديد الذي يحوي عناصر قادرةً على استخراج الطاقات الكامنة في المسافة الفاصلة بين اللحظة الراهنة واللحظة التاريخية في النصوص السابقة .

فمفهوم التناص القصدي اليوم ينفتح ليعانق تصورات أشمل لا تنظر للتناص "باعتباره مجرد (تحويل) لأنساق وأساليب ، وإنما كفعالية قوامها امتلاك حوافز تغيير النماذج والأجناس الأدبية ، ثم الأشكال والأصناف والأنماط "[1] .

يحيا التناص حين يقوم بتهييج الأدب واستفزازه ، وحثه على الحركة للقضاء على الجمود والخمول . والمبدع الذي يودّ الحياة لتناصة لا بُدَّ من أن يؤمن بدوافع التغيير، ويتملّكها ليقيم الجسور بينه وبين قُرائه ، ويزيد في بناء الأدب لَبِنَةً ذات وجودٍ وفاعلية . فما يُدعَو إليه ويستند إليه (كلر CULLER) أيضاً ، هو أن لحظة التعارف بين القارئ وبين المقيمات خارج النص هي اللحظة الشعرية بصفتها التمدد الأوسع لنص القصيدة في خارجه " .[2] والحقيقة أن الشاعر والمبدع في اتجاهه لخلق هذه اللحظة (عبر) وسيلة الخرق " لا يتحقق له ذلك بدون وعي مسبق بهذا الاختراق "[3] فالقصدية والتحويل أمران مقترنان ، وهو ما يضمن للمبدع

---

[1] بشير القمري: مفهوم التناص بين الأصل والامتداد ، سابق ، ص ٩٥.

[2] محسن الموسوي: المقارنة والتناص ، سابق ، ص ٣٦.

[3] نفسه: ص ٣٦.

تحقيق الأدبية التي يبحث عنها ويسعى إليها .

جـ. الشكل

هل التناص الخاص في الشكل أم في المضمون أم في كليهما ؟

تُعيدنا إجابة هذا السؤال إلى بداية هذا الفصل ، وإلى كتاب باختين (شعرية ديستوفسكي) تحديداً ، فهذا الكتاب الذي اعتمد كمرجع أساسي في النظرية الألسنية والأيدولوجية "أثار - فعلاً - موجة من التساؤلات حول إشكالية الملفوظية التي تنظم بنية الخطاب وتقنيات النقد السوسيولوجي للأثر الأدبي ، ينطلق هذا النقد من الكلمة (العلامة) ليحلل المستوى الأيدولوجي . وفقاً لهذه المقولة ليس هناك من أيدولوجية بدون العلامة ، إذ تعتبر الكلمة كمؤشر حسّاس لكل التحولات الاجتماعية ، وذلك بفضل وجودها الاجتماعي الدائم ، فهي جزء من كل ملفوظ ناتج عن ملفوظية واقعة ضمن التفاعل المتناقض للخطابات في إطار مجتمع معين ".[1]

فالنظرية النقدية الحديثة في تركيزها على الجانب الشكلي لا تنكر البعد الآخر للنص فهي تعترف بأن الشكل والمضمون لا يمكن الفصل بينهما ، فهما كالشيء وظله وهذا الظل هو قليل من الأيدولوجيا ، إنها سحاب ضروري ولا مندوحة للهدم من إنتاج تضاده الخاص : مضيء ، مظلم .[2]

ولما كانت الكلمة مؤشراً حسّاساً لكل التحولات الاجتماعية ، ولبنةً أساسية في كل الخطابات والملفوظات ، مهما اختلفت أزمنتها وأمكنتها اتجه الشكلانيون للبحث في الجانب الشكلي لاختلاف دلالة المفردة اللفظية في ملفوظ عن ملفوظ، فلا " وجود

---

[1] عبد الوهاب ترو : تفسير وتطبيق مفهوم التناص ، سابق ، ص ٧٧ .

[2] رولان بارت : لذة النص ، سابق ، ص ٦٤.

للكلمة خارج العبارة "[1] فهي متلونة الدلالة كالحرباء ، ولهذا كان "التفاضل في لذة النص لا يقوم على أساسٍ أيدولوجي ".[2]

ولقد كان الإمام الجرجاني سبّاقاً إلى هذا ، فقد عني في معرض "نظمه لدلائل الإعجاز في سلك صياغة الكلام بكلّ ما يُميّز كلاماً عن كلام ، وبتلك الفروق الدقيقة التي يتفجّر منها الجمال ، وفنية الأداء الإبداعي ".[3]

ولو رجعنا إلى أحكام النقاد العرب في موضوع السرقات لأدركنا أن كثيراً من أحكامهم يعتورها الخطل والخلل ، لأنها بنيت على أساس المفاضلة بين اللفظ والمعنى فهذا .

الجرجاني[4] يذكر بيت المتنبي :

محبُك حيثما اتّجهت ركابي وضيفك حيث كنتُ من البلاد [5]

فيعيده إلى بيت أبي تمام :

وما سافرتُ في الآفاق إلا ومن جدواك راحلتي وزادي[6]

ويعلق على هذا بقوله : "وهذا أقبح ما يكون من السرق ، لأنه يدلُّ على نفسه باتفاق الوزن والقافية ".[7]

---

[1] جان إيف تادية : النقد الأدبي في القرن العشرين ، ترجمة : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر ، ط1، 1993، ص 41.

[2] رولان بارت : لذة النص ، سابق ، ص 62.

[3] علاء الدين رمضان السيد : نقد البنية عند عبد القاهر الجرجاني ، مجلة علامات في النقد ، م6 ، ج23 ، ذو القعدة 1417هـ - مارس 1997، النادي الأدبي الثقافي - جدة ، ص 419.

[4] القاضي الجرجاني: الوساطة، سابق، ص 249.

[5] العكبري:(التبيان في شرح الديوان)، سابق، ج1، ص 365.

[6] أبو تمام: ديوانه: سابق، ص 80 .

[7] الجرجاني: الوساطة، سابق، ص 249.

إذا كان القاضي المنصف يحكم بمثل هذا، فكيف يكون الحال عند الحاتمي أو الصاحب بن عباد؟ لقد كثف المتنبي بيت أبي تمام في الشطر الثاني من بيته الشعري، وبقي الأول زائداً ، ولا أثر للمحبة والمدح في بيت أبي تمام ، وقد ينصف المرءَ من لا يحبُّ، فهو إنما يقرر حقيقة أصل ما يملك ، بينما يقرّر المتنبي المحبة ويورد سببها ، فالمعنى في كلا البيتين مختلف ، وإن اتفقا في الوزن والقافية .

وكذا الأمر في قول أبي نواس :

إذا نحن أثنينا عليك بصالحٍ فأنت كما نثني وفوق الذي نثني[1]

وإن جرت الألفاظ يوماً بمدحةٍ لغيرك إنساناً فأنت الذي نعني

فقد عده العسكري[2] من قول الخنساء :

وما بلغ المهدون في القول مدحة وإن أطنبوا إلاّ الذي فيك أفضلُ[3]

وهذا المعنى ليس من المعاني المستغلقة ، إذ تقوله العامة فضلاً عن الخاصة؛ إن صح أن الأول من الثاني ، ولو افترضنا ذلك - وهذا لا يصح لاختلاف النظم - فإن بيت أبي نواس الثاني زائدٌ .

فكل تغيير في النظم يوجب تغييراً في المعنى ، وهو ما يلح عليه الجرجاني والقضيةُ هنا في غاية الأهمية لنا ، لأن ما ينطبق على السرقةُ ينطبق على التناص في هذه الجزئية ، فالتناص الخاص يمتنع وجوده في المضمون أو المعنى ،

---

[1] أبو نواس: ديوانه، ج٢، ضبط وشرح: إيليا الحاوي، الشركة العالمية للكتاب، بيروت – لبنان، ١٩٨٧م ، ص٤٧٥.

[2] العسكري: الصناعتين، سابق، ص ٢٢٨.

[3] الخنساء: ديوانها، شرح وتحقيق: عباس إبراهيم، دار الفكر العربي – بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص٧٣، والبيت في نسخة الديوان:

ولا بلغ المهدون في القولِ مدحةً ولا صدقوا إلاّ الذي فيك أفضل

والجرجاني إنما يردّ على من يقول بغير ذلك قائلاً " لا يُتصورّ أن تكون صورةُ المعنى في أحد الكلامين أو البيتين مثل صورته في الآخر البتة ، اللهم إلا أن يعمدَ عامدٌ إلى بيت فيضعُ مكان كل لفظة منه لفظة في معناها ولا يعرض لنظمه وتأليفه ، كمثل أن يقول في بيت الحطيئة :

دَعِ المكارمَ لا ترحل لبُغيَتِها	واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي
ذر المفاخر لا تذهب لمطلبها	واجلس فإنك أنت الآكل اللابس

وما كان هذا سبيله ، كان بمعزلٍ من أن يكون به اعتداد ".[1]

وبعد أن يورد طائفة من الأبيات التي حذا فيها الشعراء حذو بعضهم قال: " فانظر الآن نظر من نفى الغفلة عن نفسه، فإنك ترى عياناً أن للمعنى في كل واحد من البيتين من جميع ذلك صورةً وصفه غير صورته وصفته في البيت الآخر "[2]. فإذا كانت المعاني مطروحة في الطريق عند الجاحظ، فهي والألفاظ معاً مطروحتان في الطريق عند الجرجاني ، اللغة من حيث هي دوال معجمية ، قابعة في المعاجم والأسفار ، هي ملك عام ، وحقلٌ مشاع ، يغترف منه من شاء متى شاء ، وما الابتكار والاختراع إلا في النسج والنظم ، والرسام لا يسمى بهذا إلا لإتقانه الرسم ، لا لامتلاكه الألوان ، والوسائل اللازمة ، كلٌ منا يستطيع الحصول على هذه المستلزمات ولكن من يجسّد لوحةً ويبدعها ؟ .

ولقد عانى الشعراء وغيرهم من مرض الحُمّى ولا يزالون ، فلماذا لا نجدُ لهم فيها قولاً ؟ أليس لأن أحداً منهم لم يستطع اللحاق بنسج أبي الطيب وحياكته ؟

وهذه المواد الخام تصدر من بلادنا بدراهم معدودة ، ثم هي تعود إلينا بعد حين، على غير ما عهدنا من الصفة والثمن . إن الأمر نفسه ينطبق تماماً على الفن

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، سابق، ص ٣٧١.

[2] نفسه : ص ٣٨٨.

القولي ، الذي يقوم بتحويل المادة الخام (اللفظ المفرد ، المعنى المجرد) إلى شكل وخطاب يدخل المتعة والسرور إلى النفس ، إلى جانب حمله لمضمون ذي تأثير بالغ ما كان له أن يكون كذلك لولا حامله .

فعلى الرغم من أن المعاني محصورة محددة إلا أن المبدع يعمد إلى البنية " و(نقصد هنا بالذات إلى البنية الخارجية التي تنصرف إلى الألفاظ والجمل) فيحملها من المعاني والقيم ، ويلبسها من البهاء والجمال ، ويضفي عليها من الظلال الشعرية ما يجعل المتلقي يشعر بأن هذه البنية كأنها لم يصطنعها أحدٌ من قبله ، فهي ابنة ابداعه وحده ، فكأن البنيةَ هي منحُ الشخصية الذاتية للدوال"[1]. إن النسج للمبدع بمثابة (البصمة) [2] التي يطبع بها إنتاجه ، ويؤيد هذا ما جاء في (الأغاني) بشأن فطنة بشار وجودة نقده للشعر، حينما أنشد في شعر الأعشى :

وأنكرتني وما كان الذي نكرت   من الحوادث إلاّ الشيب والصلعا

" فأنكره وقال : هذا بيتٌ مصنوع ما يشبه كلام الأعشى" [3] قال أبو عبيدة : " فعجبت لذلك فلمّا كان بعد هذا بعشر سنين كنت جالساًعند يونس فقال : حدثني أبو عمرو بن العلاء أنه صنع هذا البيت ، وأدخله في شعر الأعشى" [4] .

لقد عرف بشار (بصمة) الأعشى وأسلوبه الذي يمتاز به ، فلم يخف عليه المصنوع على مثال شعره ، ومن هنا عُدّ التناص الخاص في النظم . فمن نقل جزءاً من نصٍ سابق إلى نصه بشكله (النسج ، النظم) كان عمله هذا من التناص الخاص الذي لا يتحقق في المضامين لأنه " لا معنى للقول بوحدة نصٍ من النصوص إلا على

---

[1] عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري ، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية، دار الحداثة، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٨٦م، ص١١.

[2] انظر في مسألة الأسلوب الشخصي، إبراهيم خليل: الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧م، ص ٢٣ – ٢٥.

[3] الأصفهاني: الأغاني، ج٣، سابق، ص ١٠٥.

[4] نفسه، ج٣، ص ١٠٥.

المستوى الحرفي التسجيلي ، أو على المستوى الصوتي الفونولوجي ، وأما من حيث المعنى فلا نصٌ واحداً بذاته ، إذ كلُ نصٍ يختلفُ عن نفسه ، أي عن معناه بحسب عقول القراء" [١] وما دام المضمون متعدداً بتعدد القراء في النص الواحد، فكيف يمكن أن يكون التناص في المضمون ؟ خاصة إذا ما توفرت في النص درجة عالية من الكمون والخفاء ؟ .

هذا السؤال يطرحه روبرت شولز بالصيغة التالية : "كيف نكتشف النصَّ الخفيَّ في النصّ الأدبيّ إذا كان كل تأويل مجازياً " [٢] ؟ ومعنى هذا إننا في جعلنا التناص في المضمون ، نواجه مشكلة القراءة الأحادية للنص ، وهي قراءة المبدع نفسه التي يجب أن تتطابق مع وجهة نظر قرّائه ، وفي هذا إغلاق للنص لا تسمح به نظريات الأدب .

ومما يزيد الأمر بياناً ، تلك النظرة الدونية للسرقة من جانب الشعراء والنقاد، ولهذا ندر أن ينقل الشاعر العربي البيت بنظمه على سبيل السرقة وما قيل بشأن بيت طرفة :

وقوفاً بها صحبي عليّ مطيّهم   يقولون لا تهلك أسىً وتجلّد[٣]

من أنه " سرقة محضة" [٤] لبيت امرئ القيس:

وقوفاً بها صحبي عليّ مطيهم   يقولون لا تهلك أسىً وتجمّل[٥]

---

[١] علي حرب: قراءة ما لم يقرأ: في نقد القراءة، الفكر العربي المعاصر، ع ٦٠ – ٦١، ك٢ – شباط، ١٩٨٩م، مركز الإنماء القومي، بيروت وباريس، ص ٥٠.

[٢] روبرت شولز: النص والعالم والناقد، ترجمة: فخري صالح، مجلة الثقافة الأجنبية، ع٣، ١٩٨٧م، السنة السابعة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص٤٠.

[٣] طرفة بن العبد:ديوانه،شرح وتحقيق:د.محمد حمود ، دار الفكر اللبناني ، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٩٥، ص ٣٨.

[٤] الخطيب القزويني : الإيضاح ، سابق ، ص ٥٥٨.

[٥] امرؤ القيس: ديوانه بشرح محمد الحضرمي، تحقيق: د. أنور أبو سويلم، ود. علي الهروط، دار عمار – عمان، ١٩٩٧، ص ٣٢.

يحتاج إلى إعادة نظر، وكثيرٍ من التفكير في ظل معرفتنا بالطريقة التي حمل فيها هذا الشعر ، فاحتمالُ تخليط الرواة ، وإبدالهم للمفردات والألفاظ أقرب للتصديق من القول بالسرقة أو حتى المواردة . وبيت طرفة لا ينسجم داخل جملته الشعرية ونسقه الشعري البنائي كما يقول عبد الله الغذامي بعد فحص كلٌّ من البيتين داخل جملته الشعرية .[1]

وأريد أن أتوصل من هذا إلى أن التشكيل عملٌ فردي يحملُ مضموناً خاصاً بـه لا يستطيع تشكيلٌ آخرَ أن يتوصّلٌ إليه ، لأن المضمون كالسّائل يتشكل وفق هيكل الإناء الذي يحمله .

ثم إن " الأعمالَ التي تتناولَ أحداث الساعة لا تعيشُ بعد هـذا الاهتمام الوقتـيّ الذي حرَّض عليها ، بينما تبقى المضامين الكونية (الحب ، الموت) متشابهةً على امتداد التاريخ "[2] فالإنجاز الفعلي للعمل الحاضر عن طريق التناص لا يمكن التعرف عليه ، إلاّ من خلال طريقة تناول هذه المضامين الكونية ، لأن الأفكار التي تتبع المناسبات الخاصّة لا تقوم على إبراز العمل وإشهاره ، وإنما تؤدي إلى موته واندثاره بانتهاء أثر المناسبةٌ التي أفرزته

وفي النصوص المعاصرة تتشابه المضامين الكونية هذه ، وتتواتر ، وقد أشار إلى هذا أكثر من ناقد[3] ولذا يصبح من مهام النقد تناول هذه المضامين من وجهة تشكيلها وترتيب موادها ، فمن غير المعقول أن نُحيل نصاً ما إلى نصٍ معين -

---

[1] عبد الله محمد الغذامي: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤، ص٢٧.

[2] جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، سابق، ص ٢٦.

[3] انظر: حسين خمري : بنية الخطاب النقدي ، سابق ، ص٧ .

في ظل هذا الوضع ـ لتشابه المحتوى بينهما فقط، فالشكل ليس حاملاً للمعنى فقط، بل هو العنصر الذي يحتلّ المكانة حتى في حالة غياب المعنى أو نسيانه . [1]

ولقد تنبّه الآمدي إلى أن المعاني ليست هي علّة الشعر فقال : كان الخليلُ ابن أحمد عالماً شاعراً ، وكان الأصمعيُّ عالماً شاعراً ، وكان الكسائي كذلك ، وكان خلف بن حيان الأحمر أشعر العلماء ، وما بلغ بهم العلم طبقة من كان في زمانهم من الشعراء غير العلماء ، فقد صار التجويد في الشعر ليست علّته العلم ، ولو كانت علّته العلم لكان من يتعاطاه من العلماء أشعر ممن ليس بعالم" [2] لأن العلماء أقدر على تتبُّع دقائق المضامين ، بينما الشعراء يُبدعون في السبك والنّسج ، والشاعر بنظمه وقوله ، لا بتفكيره وعلمه وإحساسه ، أنه مؤلفُ كلمات ، وليس خالق أفكار ، وترجع عبقريته كلّها إلى الإبداع اللغوي [3] فيعرف الشاعر بعبارته ، ويُسجل لها ما يشبه براءة الاختراع ، فإذا ما ادّعاها غيره كان سارقاً ، أو اجتزأها ونصّ عليها مُحوّلاً لها كان متناصّاً ولقد حفظ التراث لامرئ القيس تعبيره : (قيد الأوابد) في قوله :

وقد أغتدي والطيرُ في وُكُناتها بمنجردٍ قيد الأوابد هيكلِ[4]

هذا التعبير الذي يتكون من كلمتين بقي محافظاً على أصالته وفرادته حتى عندما عالجه أبو تمام بنقله من وصف الفرس إلى الغزل :

لها منظرٌ قيدُ الأوابد لم يَزَلْ يروحُ ويَغدو في خُفَارتِهِ الحُبُّ[5]

فأبو تمام وعلى الرغم من ملكته الإبداعية وموهبته البيانية الصانعة لم يستطع صهره في تشكيله الجديد .

---

[1] كمال أبو ديب: الحداثة – السلطة – النص، سابق، ص ٤٧.

[2] الآمدي: الموازنة، ج١، سابق، ص٢٥.

[3] انظر جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء ، ط١، ١٩٨٦م ص ٤٠.

[4] امرؤ القيس : ديوانه ، شرح محمد الحضرمي ، سابق ، ص ٧٤.

[5] أبو تمام: ديوانه، سابق، ص ٣٦.

والدراسة المنهجية التفكيكية التي تتفق مع ما نحن بصدده يوضّحها (الينش) ، ليست كل كلمة في النص تعني التناص عنده ، ما يعنيه هو تلك (السلخة الصغيرة) من جسم العمل القديم ، وهذه تجد نفسها مستخدمة في نص معاصر من قِبل كتّاب مبدعين يرمون من وراء الحرية في استخدامها إلى إحداث تأثير أدبي ، والناقد أو القارئ المثقف الذي استقرت في وعيه مواضعات الجماعة وتقاليدها ، يقدم على النص الجديد محاولاً إيجاد مكانة له بين هذه المجموعة الهائلة من النصوص [١] .

وعندما يتحدث بارت عن السيميائية يقول : إن "موضوع التحليل السيميائي جدلياً هو : تقاطع النص الظاهر والنص المنجب ، ويمثل هذا التقاطع ما نَسِمُه على غرار من جاءوا بعد الشكلانيين الروس ، وكذلك على غرار (كريستيفا) باسم (الأيدولوجيم) ، وهو مفهوم يتيح لنا أن نربط النص بالنص الجامع ، وأن نتصور النص ضمن نصوص المجتمع والتاريخ" [٢] .

ويشير (إيزر Wölfgäng Isër) إلى أن النص ليس له واقع أو مدلول ثابت وإنما يأخذ دلالته الخاصة في كل قراءة مفردة ، تخضع هذه الدلالة لحالة القارئ وثقافته وقدرته على بناء عالمه الخاص من خلال قراءته الذاتية للنص [٣] .

وقد رأينا سابقاً كيف تحدث (جيرار جينيت) عن التناص ضمن مفهوم (جامع النص) أو (التعالي النصي) كما يسميه ، فقد وضع داخل هذا المفهوم علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي إليها النص ، أي أن الأجناس وتحديداتها المتعلقة بالموضوع والصيغة ، والشكل ، وغيرها ، تدخل في هذا الإطار [٤].

---

[١] نفسه، ص٣٦٤-٣٦٥.

[٢] رولان بارت، نظرية النص، سابق، ص٨٩.

[٣] إبراهيم السعافين : إشكالية القارئ في النقد الألسني ، سابق، ص٣١.

[٤] جينيت: مدخل لجامع النص، سابق، ص٩١.

وفي ظل معرفتنا بتطور الإنتاج الأدبي اليوم ، وانتهاجه أساليب التغريب والمخالفة ، إلى جانب الإغراق في التكثيف والإيحاء والغوص في التراث ، أصبح مفهوم التناص بحاجة إلى طرح إجرائي يختصر المسافة بينه وبين النظريات النقدية الأخرى التي تسعى إلى "التعامل مع النص على أساس أنه شفرة أو برقية مركبة مركزة ، تصدر من مرسل إلى مرسل إليه ، وهذا المرسل إليه – وهو القارئ – (لا بد أن) يفك رموز هذه الشفرات في النص من أجل استيعابه وفهمه "[1].

وأصحاب هذا الاتجاه يحاولون تقريب المسافة واختصارها بين مفهوم التناص وشروط الوصف والقراءة والتفسير في إطار نظرية ترتبط في الشعرية ، ولنفهم هذا الوضع علينا أن نتتبع الأشكال التناصية ضمن مفهومنا لمشروع (جينيت) الأخير الذي يعد الخطوة الأولى في الطريق الموصلة إلى ما نطمح إليه ، ولكن ضمن آلية تكفل لنا عدم الوقوع في شراك التناص العام ، الذي أثار بعض الإشكالات حول هذا المشروع .

يمكن في البداية حصر الأشكال التناصية في : التناص اللغوي ، التناص البنائي ، التناص الفكري ، التناص الشكلي .

١. في التناص اللغوي : يعمد المبدع إلى تناص المفردة ، الجملة، العنوان،المقطع، وقد يكون بتناص النص كله ، وتدخل في هذا المسار الملفوظات الأدبية والشعبية والخطابات الكتابية الأخرى الرسمية منها والعلمية ... لكن تناص المفردة لا يتحقق إلا بارتباطها بنص أو حادثة أو موقف معين ، كما في لفظة (متجردة) [2]

---

[1] أحمد الزعبي: النص الغائب (دراسة في جدلية العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب)، مجلة أبحاث اليرموك (سلسلة الأداب واللغويات)، م١٢، ع١، ١٩٩٤، ص٢٢٦.

[2] انظر القصيدة في: ديوان النابغة بشرح محمد بن إبراهيم الحضرمي (٦٠٩)هـ؛ تحقيق: علي الهروط، ١٤١٣هـ-١٩٩٢م ، الكرك ، ص٥٢. وانظر خبر النابغة مع النعمان وزوجته: أبو زيد بن أبي الخطاب القرشي (أواسط القرن الثالث هـ) جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام؛ تحقيق وضبط: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة-القاهرة، ص٧٦.

فهذه اللفظة تصرف الذهن إليها عند رؤيتها أو سماعها ، وتعيد القارئ أو السامع إلى (النابغة) وقصيدته في زوجة النعمان .

١. في التناص البنائي : يتجسد التناص في استدعاء عناصر بنائية من النصوص السابقة ، قد تكون هيكل نص أو نصوص سابقة – كما فعل السيّاب في (أنشودة المطر) [١] ، أو قد تكون في استدعاء شخصية تاريخية ذات نمط محدد – كشخصية جحا أو أشعب – وقد تكون بالجنوح إلى استخدام صيغة نمطية ثابتة نحو – حكى الحارث بن همام ... أو بالنسج على أسلوب مؤلف ما كما فعل حيدر محمود في قصيدته (نشيد الصعاليك) [٢] .

٣. التناص الفكري : وهذا يُتناول فيه الغرض ، وليس المعنى بحرفيّته لأننا "نعلم جميعاً أنه لا مضمون خارج الشكل ، بل إن الشكل هو المتحكم في المتناص والموجّه إليه " [٣] وهو يكثر في النصوص السرديّة ، وقد يأخذ المبدع الفكرة العامة أو الأفكار الخاصة بمجموعة من الناس ، كما إذا تناول فكرة عدالة توزيع الثروات ، وحقوق العمال ... مما يلهج به الشيوعيون ، ونلاحظ في هذا النوع ارتباطه بالتناص اللغوي – غالباً – لصعوبة التفريق بين المضمون والشكل .

٤ . التناص الشكلي : ويمكن أن نبحث له عن مسمى آخر ، يكون أوضح دلالة

---

[١] بنى السيّاب قصيدته على نهج القصيدة العربية القديمة، إذ تبدأ القصيدة بمقدمة طللية، يقسم فيها النسيب بنكهة تشبيبية، ثم تنتقل إلى الرحيل في قسمها الثاني الذي يستعرض عذابات العراق ، ويحيل الرحلة الصحراوية إلى رحلة أسطورية لها بعدها الاجتماعي الواضح، وتنتهي بالوصول عبر الصلاة التي تكسب صلوات الاستسقاء مذاقاً جديداً. انظر : صبري حافظ: التناص وتحولات الشكل في بنية القصيدة عند السيّاب، مجلة المدى م٩-١١، ج٩، ١٩٩٥، وهو منشور أيضاً في مجلة نزوى، ع٧، ١٩٩٦.

[٢] حيدر محمود: الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة عمان-عمان، ١٩٩٠، ص١١٣، وفيها نسج قصيدته: في ذكرى غرار الأربعين على غرار أسلوب غرار.

[٣] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، سابق، ص١٣٠.

لتفريقه عن التناص اللغوي ، والبنائي : وأقصد به تناص الرسومات والخطوط والأحجام ، والألوان والصور.

ويدخل في التناص اللغوي والفكري التناص النقدي التقليدي ، وهو المتمثل بالاستشهاد والنقل للتعليق عليه من قبل النقاد ، ومن الملاحظ أن مقطعاً واحداً من عمل إبداعي يُتناول من ناقدين مختلفين ، يستطيع كل منهما تحديد أطراف السطر أو الجملة المستشهد بها [١] ، مما يعني أن المعنى يتحول ويتغير تبعاً لهذه الحرية المعمول بها في النقد .

" إلا أن التناص النقدي يتجاوز في نظر الناقدة (ليلى بيرون موازيس Leyla-Perrone Moises) هذه الممارسة المعهودة للاستشهاد ، ويتخطاها إلى إجراءات لا يطالها النقد التقليدي ، إجراءات تعمل هي الأخرى بـ(التشرب) و(التحويل)" [٢]

بمعنى أن علاقة النقد بالنص ؛ تتجاوز العلاقة الوظيفية التي تتعلق بالتقويم والتفسير ، " إلى علاقة تأسيسية ، استكمالية تقوم على أن الأول (النقد) هو في حقيقته وجه ثانٍ أو ثالث أو رابع للنص الإبداعي الأصلي ، وهو وجه بقدر ما يحمل من ملامح النص الأول يختلف عنه بسماته الخاصة التي تضاف إليه " [٣]

وما دمنا ننظر إلى التناص وفق هذا التصور الشامل ، فهذا يعني أن كل كلمة في النص تحمل تاريخها الخاص من الاستخدام (عبر) الأزمنة والبيئات [٤] ، ودلالات

---

[١] كاظم جهاد : أدونيس منتحلاً، سابق ، ص٦٨.

[٢] نفسه ، ص٦٨.

[٣] محمد الهاشمي بلوزة : استراتيجية التناص ، مجلة الآداب ، ع١-٣ ، كانون ثاني – شباط – آذار ١٩٩١ السنة (٣٩) ، ص٤٩ ، وهو منشور في مجلة المسار ، ع١٠ ، صيف ١٩٩١ ، تونس ، ص١٣٠-١٣٩.

[٤] من المفاهيم التي جاء بها (بيير ماشيري Marcherey) مفهوم " ما لا يقوله النص " أو " لا شعور النص " وأراد به أن ينظر الناقد إلى مرجعيات النص ، وأن يحاول الكشف عن دلائلية النصوص والكلمات عن طريق الرجوع إلى تاريخها وسياقاتها الاجتماعية. انظر Marcherey, A Theory of literary production, trans .G. Wall, London 1978: 52: 103,113.

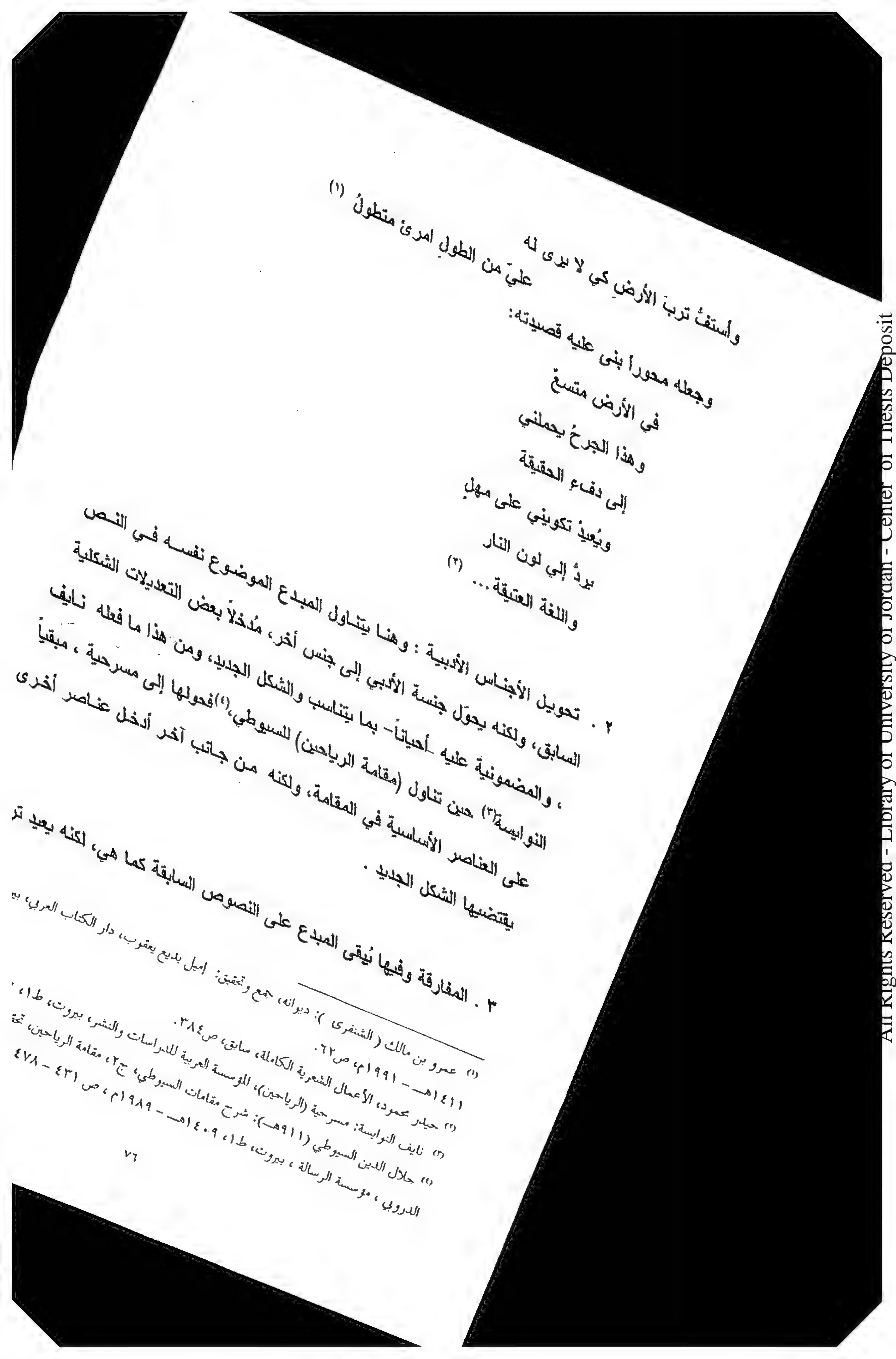
خامساً : آليات التناص

- لما كان التناص - بمفهومه العام - معنياً بكافة أشكال العلاقة بين النصوص ، نستطيع أن نميّز ثلاثة أنماط من العلاقات التناصية[1] : علاقات سكونية سلبية تتصف بالجمود والاجترار ، ثم علاقات امتصاصية[2] تتمتع بنوع من الابتكار والتحويل ، وأخيرا علاقات تحويلية[3] حوارية تفوق النوعين السابقين في درجة التحويل وشكله ، ويمارسها المبدعون ذوو القدرة والموهبة الشعرية الخلاقة . وأدنى هذه الأنماط العلائقية هي :

أولاً . العلاقات السكونية : -

لأنها تعني قبول النص اللاحق بمضمون النص السابق وشكله ، بهذا يكون النص الجديد نسخةً باهته للنص القديم ، حيث يُحتفظ بالأصل - في هذه الحالة - وتُنسى نسخةُ التقليد وصاحبُها ، لأنه - عادة - لا يَعمدُ إلاّ إلى أنموذج نصي ذي مكانة وامتياز لا يستطيع النص الجديد - (عبر) هذه العلاقات - مجاراتـه فيها ، فقد كتب الكثيرون -مثلاً - في فن المقامات محافظين فيها على شكلها ومضمونها ، لكن القراء لا يعرفون من هذا الكم الهائل منها إلا الأصول ، فلو عمد مبدعٌ إلى موضوع معاصر - كالعنصرية مثلاً - فكتب فيه مقامة لكان هذا خروجاً على هذا النمط من العلاقات ، وانطلاقاً إلى مجالات أرحب ، وانحرافاً عن السلبية والجمود إلى التميز والابتكار .

ولا أريد أن أتوقف عند هذا النمط من العلاقات - وإن كان هو الأكثر من حيث الكم - لعدم أهميته في هذا الجانب .



وأستفُّ تربَ الأرضِ كي لا يرى له
عليّ من الطولِ امرئٌ متطولُ [١]

وجعله محورا بنى عليه قصيدته:

في الأرض متسعٌ
وهذا الجرحُ يحملني
إلى دفء الحقيقة
ويُعيدُ تكويني على مهلِ
يردُّ إلي لون النار
واللغة العتيقة... [٢]

٢ . تحويل الأجناس الأدبية : وهنا يتناول المبدع الموضوع نفسه في النص السابق، ولكنه يحوّل جنسة الأدبي إلى جنس أخر، مُدخلاً بعض التعديلات الشكلية والمضمونية عليه -أحياناً- بما يتناسب والشكل الجديد، ومن هذا ما فعله نايف النوايسة[٣] حين تناول (مقامة الرياحين) للسيوطي،[٤] فحولها إلى مسرحية ، مبقياً على العناصر الأساسية في المقامة، ولكنه من جانب آخر أدخل عناصر أخرى يقتضيها الشكل الجديد .

٣ . المفارقة وفيها يُبقى المبدع على النصوص السابقة كما هي، لكنه يعيد تر...

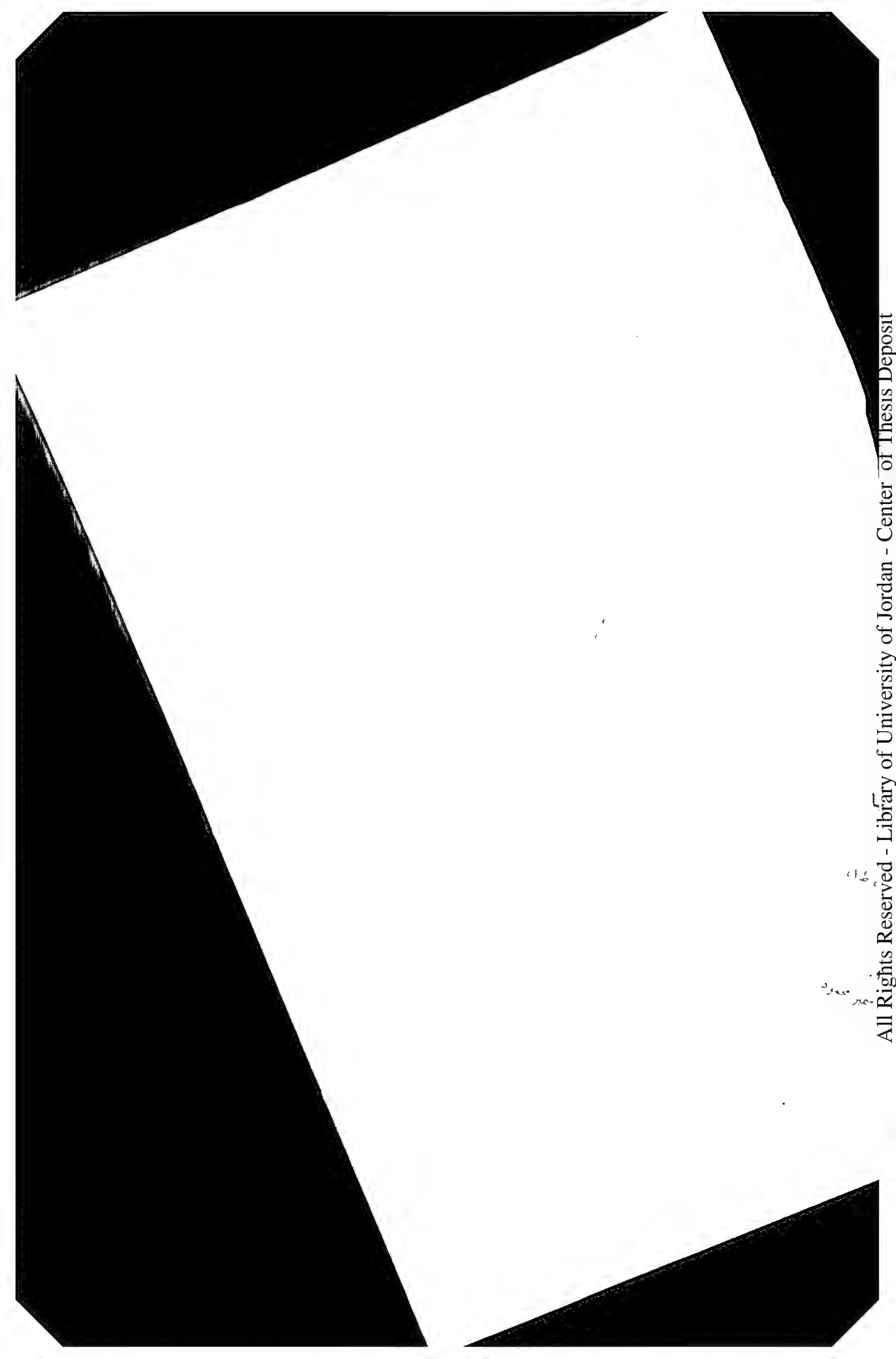
---

(١) عمرو بن مالك (الشنفرى): ديوانه، جمع وتحقيق: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بـ... بيروت، ط١، ١٤١١هـ – ١٩٩١م، ص٦٢.

(٢) حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، سابق، ص٣٨٤.

(٣) نايف النوايسة: مسرحية (الرياحين)، الموسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط١، ...

(٤) جلال الدين السيوطي (٩١١هـ): شرح مقامات السيوطي، ج٢، مقامة الرياحين، تحق... الدروبي ، موسسة الرسالة ، بيروت، ط١، ١٤٠٩هـ – ١٩٨٩م ، ص ٤٣١ – ٤٧٨



وتنظيمها ، وإدخالها في نصه الجديد لتبرز نوعاً من المفارقة النقدية الساخرة ، ومن هذا ما فعله صنع الله إبراهيم [١] في رواية (ذات) ، فقد قسم فصول الرواية قسمين منفصلين في ظاهرهما ، أحدهما للسرد ، والآخر لمقتطفات من الصحف (أخبار، إعلانات) ، بحيث تتعاقب الفصول بالطريقة التالية : فصل للسرد ، ثم فصل للمقتطفات ... وهكذا ، حيث هناك علاقة خفية بين الفصول تركت للملتقى ... هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، وفي فصل الأخبار الصحفية المقتطعة يعمد إلى اختيار أخبار تعود إلى تواريخ مختلفة ، يجمعها إلى جانب بعضها لإبراز المفارقة ، نحو:

"وزير التخطيط المصري : الديون الخارجية لمصر ١٣ مليون دولار" [٢]

"وزير التخطيط المصري : ديون مصر ١٥ مليار دولار" [٣]

"وزير الاقتصاد المصري : الديون الخارجية لمصر ٤٤ مليار دولار" [٤]

أو : " انهيار زواج تاجر السلاح السعودي عدنان خاشوقجي من الإنجليزية (ساندرا) بعد ما تردد عن علاقتها بالرئيس السوداني جعفر النميري " [٥]

- " الشيخ كشك : الحملة التي يتعرّض لها الرئيس النميري الآن بسبب تطبيق الشريعة الإسلامية ، تعرض لها من قبل سيد الأنبياء والمرسلين " [٦]

ومن السهولة أن يدرك المتلقى هذه المفارقات ، ويعكسها على فصول الرواية السردية لتتعمق لدية هذه المفارقات الساخرة .

٤- القناع ذو الدلالة المطابقة :

---

(١) صنع الله إبراهيم: ذات (رواية)، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط٢ ، ١٩٩٣.

(٢) نفسه، ص٣٢.

(٣) نفسه، ص٣٣.

(٤) نفسه، ص٣٣.

(٥) نفسه، ص٣٣.

(٦) نفسه، ص٣٣.

يعني القناع : "حالة من التماهي أو التلبّس بشخصية أخرى ، تختفي فيها شخصية الشاعر ، وتنطق خلال النص بدلاً منه"[1] كأن يتقنّع شاعر ما بسعيد بن جبير [2] ويتحدث عن قضية الظلم بلسان هذه الشخصية ، ولا يعني هذا التماهي بين الشخصيتين (المعاصرة ، القناعية) "وجود مطابقة تامة بين التجربتين "[3] لأن الشاعر لا يحتفظ بخصائص الشخصية القناعية في التاريخ أو الفكرة ، وإنما يدخلها ضمن سياق العصر ، وهذا يقتضي إجراء سلسلة من التحويرات التي قد تصح شعرياً، لكنها – قطعاً – لا تصح وفق شروط التاريخ .

ويلجأ الشعراء لهذه الآلية ، لأنها توفر "للقارئ فسحة جمالية ، يمكن له من خلالها أن يرى العمل الشعري ، دون ضغوط عاطفية ، أو ذاتية ، يسلطها كاتب القصيدة على القارئ ". [4]

ومن الأمثلة على ذلك قول المناصرة :

ضاع ملكي

أكلتني الغربة السوداء ، يا قبر عسيب

جارتي ، إنا غريبان بوادي الغرباء [5]

وهو هنا يتقنع بامرئ القيس في قوله :

---

(1) سامح الرواشدة: القناع في الشعر العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق)، مطبعة كنعان ، إربد – الأردن، ط١، ١٩٩٥، ص١٠

(2) أحد العلماء التابعين، وهو آخر من قتلهم الحجاج، أنظر خبره : (ابن الأثير) ، الكامل في التاريخ، م٤، سابق ، ص٢٨٦.

(3) سامح الرواشدة: القناع، سابق، ص٨٩.

(4) علي جعفر العلاق: بنية القناع (قراءة في قصيدة أحد عشر كوكبا، علامات في النقد، م٧، ج٢٥، جمادى الأولى ١٤١٨هـ – سبتمبر ١٩٩٧م، ص٧٤.

(5) عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية (ديوان يا عنب الخليل)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص٢٩.

أجارتنا إن الخطوب تنوب وإني مقيم ما أقام عسيب

أجارتنا إنا غريبان هاهنا وكل غريب للغريب نسيب[1]

وليس كل قناع تناصا ، إذ ينبغي أن يتناص المبدع قولا أو ملفوظا لشخصية القناع محولا له أو غير محول – ليصير القناع تناصا ، فلو تقنع المناصرة هنا مثلا بامرئ القيس دون أن يستعيد له قولا ، لما كان هذا القناع تناصيا .

٥ – الرمز التراثي ذو الدلالة المطابقة :

ليكون الرمز التراثي تناصا يجب – كما في القناع التناصي – أن يقترن بملفوظ ومن أمثلة هذه الآلية : قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) لأمل دنقل حيث اتخذ زرقاء اليمامة رمزا للفئة المصلحة المثقفة في المجتمع :

أيتها العرافة المقدسة

ماذا تفيد الكلمات البائسة

قلتِ لهم ما قلتِ عن قوافل الغبار

فاتهموا عينيكِ يا زرقاء بالبوار

قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار

فاستضحكوا من وهمك الثرثار[2]

---

(١) امرؤ القيس: ديوانه، تحقيق: حجر عاصي، دار الفكر العربي – بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص٣٧.

(٢) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان (تعليق على ما حدث)، دار العودة ، بيروت ، مكتبة مدبولي – القاهرة ، ط٢، ١٩٨٥، ص١٢٥.

وهو يشير هنا إلى خبر زرقاء اليمامة مع قومها (جديس) [1] حين أخبرتهم بأنها ترى الشجر يمشي.

هذه الآليات التي تنتمي إلى هذا النمط من العلاقات تحوي اعتبارات جمالية تفوق تلك العلاقات الاجترارية ، لكنها تبقى قاصرة عن أن تكون " الأداة الفعالة في إعادة النص الغائب) [2] .

ثالثا . العلاقات الحوارية :

هذا النمط من العلاقات يوفر للمبدع ميدانا فسيحا يجول فيه ، حيث تتوفر له الحرية للاختراع والابتكار في قوانين الكتابة الأدبية ، هنا تدخل هذه العلاقات فيما سماه الغربيون (المحاكاة الساخرة) ، يتقدم المبدع من شكل أو معنى محاطين بهالة من (اللامساس) فيقلبه ، أو يقلبهما معا رأسا على عقب ، أو يطرح ما يخالفهما ، أو يكشف عن خوائهما ، إنه نوع من العلاقات "يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعه ، وشكله ، وحجمه " [3]فالمخالفة هنا لها أثرها الخلاق الفاعل في العمل الأدبي ، تهدم النماذج وتحطم الأصول ، تبني الخرائب وتعمر الأنقاض ، والشاعر حين يختار المهادنة مع النصوص الغائبة فإنه "يبقى بعيدا عن الفعل الشعري الخلاق" [4] ونحن حين نقيد أشكالا من هذه العلاقات ، فإننا لا نقصد حصرها بقدر ما نحاول التعرف على الرباط العام الذي يجمع بين هذه الأشكال التي تفتح للناقد والمبدع معا آفاقا واسعة للبحث والمراجعة .

ومن الآليات الداخلة في هذا الإطار.

---

[1] انظر: ابن الأثير: الكامل في التاريخ، سابق، ج١، ص٢٧١.

[2] محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، سابق، ص٢٧٨.

[3] نفسه، ص٢٥٣.

[4] نفسه، ص٢٧٨.

منشقا ثائرا حتى قتل [1] ، لكن الشاعر لم يلتزم بهذه الرواية ، وجعل صاحب الزنج خائنا لرعيته .

كان دربي مضاء وكانت دمائي حجارة

كان سيفي شرارة

حينما اصطك جوعي بسيفي

اكفهرت وجوه الأعادي

غشاني البريق

عندها اندلع البرق حتى رأيت جذور المرارة

ورأيت بوجه علي تقاطيع حجاجهم

وأنا من رأى عينه الخابية

ورأيت عليا ينادم جند الموفق خلف ستارة

.. ..

وعلي هو الخدعة القاتلة [2]

وهناك حالات من النفي ؛ أشارت إليها (كريستيفا) ، تدخل في إطار أضيق من عموم النص وهذه الحالات هي[3] :

٣ - النفي الكلي للجزء التناصي :

وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية ، ومعنى النص المرجعي مقلوبا ومثاله هذا المقطع (لباسكال Pascal) "وأنا أكتب خواطري ، تنفلت مني أحيانا

---

[1] محمود شاكر: التاريخ الإسلامي (الدولة العباسية)، م٥-٦، ج٦، المكتب الإسلامي-بيروت-دمشق-عمان، ط٥، ١٤١١هـ-١٩٩١م، ص٧٦.

[2] ممدوح عدوان: (الدماء تدق النوافذ)، دار العودة-بيروت، ١٩٨٢، ص١٩-٢٠.

[3] جوليا كريستيفا: علم النص، سابق، ص٧٨-٧٩.

إلا أن هذا يذكرني بضعفي الذي أسهو عنه طوال الوقت ، والشيء الذي يلقنني درسا بالقدر الذي يلقنني إياه ضعفي المنسي ، ذلك أنني لا أتوق سوى إلى معرفة عدمي " .

وهو يصبح عند (لوتريامون) : " حين أكتب خواطري ، فإنها لا تتفلت مني هذا الفعل يذكرني بقوتي التي أسهو عنها طوال الوقت ، فأنا أتعلم بقدر ما يتيحه لي فكري المقيد ، ولا أتوق إلا إلى معرفة تناقض روحي مع العدم " .

٤-النفي المتوازي:

حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه . إلا أن هذا لا يمنع من أن يمنح اقتباس (لوتريامون) للنص المرجعي معنى جديدا معاديا للإنسية والعاطفية والرومانسية التي تطبع الأول .

ومثاله هذا المقطع لـ (الاروشفوكو) : " إنه لدليل على وهن الصداقة عدم الانتباه لانطفاء صداقة أصدقائنا " ، ويصبح لدى (لوتريامون) : " إنه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي صداقة أصدقائنا " .

٥ – النفي الجزئي :

وفيه ينفى جزء واحد من النص السابق. يقول باسكال: "نحن نضيع حياتنا، فقط لو نتحدث عن ذلك".

يصبح عند لوتريامون : "نحن نضيع حياتنا ببهجة ، المهم ألا نتحدث عن ذلك قط " .

وتدخل هذه الآليات الثلاث فيما يسميه (لوران جيني) بـ(الإضمار) أو القطع : حيث "يمارس الكاتب الاقتباس المبتور ، أو إنقاص الكلام على نحو يحدث

حرفا للنص عن وجهته الأصلية ، ويمنحه وجهة أخرى لم يكن القارئ ليتوقعها " [1].

٦ - الإحالة :

وهنا يشير المبدع إلى النص الغائب دون ذكره ؛ بما يخالف دلالته ، ففي عبارة معاوية بن أبي سفيان الشهيرة : لو كان بيني وبين الناس شعرة ما انقطعت إذا شدوا أرخيت ، وإن أرخوا شددت ، دلالة على حلمه ، وسعة صدره ، لكن أمل دنقل يرى فيها دلالة مغايرة ، تصبح في نصه علامة على الخضوع والذل :

أيها السادة لم يبق انتظار

قد منعنا جزية الصمت لمملوك وعبد

وقطعنا شعرة الوالي[2] " ابن هند " [3]

٧. الرمز التراثي ذو الدلالة المفارقة : ينبغي هنا أن يقترن الرمز بملفوظه وفق شروط مخالفة الدلالة في العبارة المستقرضة لتوليد نوع من الإحساس العميق بالمفارقة بين المدلول التراثي للشخصية (الرمز) ، والبعد المعاصر لها الذي يستخدم الشخصية في التعبير عنه [4].

ومن أمثلة ذلك قصيدة (يوميات الحطيئة) لممدوح عدوان ، والتي يستدعي في المقطع الأول منها بيت الحطيئة :

من يفعل الخير لا يعدم جوازيه   لا يذهب العرف بين الله والناس[5]

---

[1] كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، سابق، ص٥٤.

[2] معاوية بن أبي سفيان وأمه(هند بنت عتبه).

[3] أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، سابق/ص ٢٤٨ .

[4] علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، الشركة العامة للنشر والتوزيع طرابلس- ليبيا،ط١، ١٩٧٨م،ص٢٥٥.

[5] الحطيئة، ديوانه، سابق، ص١٢٠، وروى السكري الشطر الأول : (من يفعل الخير فالرحمن يشكره).

فيقول :

حين يضيع الخبز بين الله والناس

وحينما تنقر في القلب مناقير الصغار

وتشتكي من جوعها القاسي

تخاف أن تلقي بك الأيام والطوى

من كف نخاس لنخاس[1]

٨ . القناع ذو الدلالة المفارقة:

وكما في حالة الرمز ، فإنه حتى يكون القناع تناصا [2] يجب أن تتحدث الشخصية ببعض قولها السابق محرفا في حال محاولة المبدع توليد دلالة مفارقة لدلالة الأصل ، فإننا " إذا ما أنعمنا النظر في المواقف التي عبرت عنها الأقنعة ، نجدها أحيانا موافقة في دلالتها وموقفها للشخصية المستدعاة في تجربتها المعروفة ، وأحيانا أخرى تنحرف عن الدلالة ، لتعبر عن موقف يضاد تلك الدلالات "[3] . وانحرافها هذا ينقلها من مستوى علاقات الامتصاص إلى مستوى أعمق " إلى أفق

---

[1] ممدوح عدوان : ديوان : تلويحة الأيدي المتعبة ، سابق ، ص٥٦ .

[2] في العلاقة بين التناص والقناع ، انظر : عبد الرحمن بسيسو : قراءة النص في ضوء علاقاته بالنصوص المصادر، قصيدة القناع نموذجا، مجلة فصول،م١٦ ،ع١، ١٩٩٧– القاهرة .يقول الناقد : " وكي تتحقق تجربة التماهي ، وكي يشتغل التناص ، لا بد من توفر حد أدنى ، وليس هذا الحد الأدنى إلا حوارا بين قطبين ، تفاعلا بين ذاتين فاعلتين ومنفصلتين ، وتداخلا بين نصين " انظر ص٨٩ ، ٩٨ .

وللمزيد في بيان العلاقة بين التناص والقناع انظر :

خلدون الشمعة : تقنية القناع (دلالات الحضور والغياب) مجلة فصول ، م١٦ ، ع١ ،١٩٩٧ .

[3] سامح الرواشدة ، القناع سابق ، ص٨٩.

لـ (مارسيل بروست) إذ كتب مفرداته كتابة صوتية غريبة تجتذبه من الفصاحة العالية إلى اللغة المحكية وتدخل قبحاً متعمداً على نثر سلفه الشهير "[1].

هذه الآليات وغيرها في تعددها واختلاف طبيعتها تثبت أن التناص يمتلك إمكانيات هائلة في إثراء العمل الإبداعي ، لأن هذه الطرق والآليات لا يمكن حصرها وما ذكر منها هو على سبيل التدليل فقط ، وإلا فإنها "معقدة ومتنوعة ، معارضة للحدود التقليدية للخطاب النقدي"[2] الذي حاول حصرها من خلال الأعمال الأدبية المتحققة والمنجزة بالفعل ، لكنه لن يستطيع التنبؤ بملكة المبدع وموهبته المستقبلية في اختراع وابتداع المزيد منها مهما حاول ذلك .

---

[1] كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً، سابق ، ص٥٣.

[2] Richard Hillman: Inter textuality and Romance, Page: 3

ونجد نقاداً كباراً وقعوا في هذا المشكل ،منهم محمد مفتاح وصبري حافظ [1]، ويُعذرون لأنهم أصحاب بدايةٍ في هذا الاتجاه[2]، ولا تخلو كل بداية من خلط أو عثرات غير أن ما نأمله منهم أن يراجعوا ما كتبوه [3] بعد اتضاح الرؤيا واستقرار المصطلح ،خاصة وأن كتاباتهم لها من الشهرة والمصداقية ما جعلها مرجعاً لكل من كتب في هذا الموضوع ، وربما تحملوا - من هذا الوجه - جزءاً من المسؤولية فيما يتعلق بالإرباك المفهومي حول هذا المصطلح في النقد العربي .

ساق صبري حافظ في بداية بحثه واقعةً تناصية جعلها مدخلاً، فقد ذكر بأنه طالع كتاب أرسطو (فن الشعر) لأول مرة فلم يجد فيه جديداً؛ إذ كان الكتاب بمثابة النص الغائب بالنسبة للكثير من الأعمال النقدية التي قرأها، وتفاعل معها، وحاورها، وتأثر بها، النص الذي ذاب في معظم ما قرأ من أعمال نقدية [4] ومن هنا تحدث عن مسألة ، الإحلال والإزاحة ، والترسيب والتداعيات غير المقصودة ، وكلها مفاهيم ترتبط بظاهرة التناص ، ولا علاقة لها بمصطلح التناص النقدي .

أما محمد مفتاح ؛ فالتناص عنده : " تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة "[5] ، وهو للشاعر " بمثابة الهواء والماء والزمان

---

[1] مفتاح ، في دراسة : (تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص) ، وحافظ ، في دراسة : التناص وإشاريات العمل الأدبي/ مجلة ألف، ع٤ ، ربيع ١٩٨٤، الجامعة الأمريكية ، القاهره . وأعاد نشره في كتابه : أفق الخطاب النقدي .

[2] أصدر صبري حافظ دراسته : (التناص وإشاريات العمل الأدبي) سنة ١٩٨٤ في مجلة ألف ، وصدرت الطبعة الأولى من (تحليل الخطاب الشعري) لمحمد مفتاح سنة ١٩٨٥.

[3] فصل محمد مفتاح بين التناص الظاهرة والتناص الخاص؛ مطوراً رأيه السابق في كتابه: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، انظر: ص١١٧ وما بعدها.

[4] انظر: صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، سابق، ص٤٩ وما بعدها.

[5] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري –استراتيجية التناص ، سابق، ص١٢١.

والمكان للإنسان ، فلا حياة له بدونهما ، ولا عيشة له خارجهما "[١].

ويتفق عبد النبي اصطيف معهما في قوله : " إن مقدرة الأديب تتبدى أساساً في تشكيله من هذه النصوص التي أتيح له تمثلها في أطوار سابقة من تكوينه الثقافي "[٢] .

ومثل هذا نجده عند أنور المرتجي ، إذ النص عنده " ذاكرة تحيل إلى نصوص، وتعيدها عن طريق نسيانها "[٣]، وهو عند مشتاق عباس "مجموعة نصوص سبقته بالبث ، حوّرت ، وعُدّلت ، وركّبت ، فشكلت نصاً مبتنٍ على أطلال تلك النصوص"[٤]، وهو ما يقول به أيضاً أحمد الزعبي[٥]، وتابعة فيه تركي المغيض في بحثه الموسوم بـ (التناص في معارضات البارودي)[٦] .

ولا يبتعد شربل داغر كثيراً عن هذه الطروحات ، فالتناص عنده يشمل آليات " الاستفادة أو التذكر أو التلميح أو إيراد الشواهد ، أو التقليد ، أو المحاكاة الساخرة ، وغيرها معا نقع عليه من فنون أدبية متعمدة أو عفوية "[٧] . وفي حديثه عن المصادر التناصية يقول : يستمدّ التناص " مواده من مصادر متباينة ،منها ما يتشكل

---

[١] نفسه، ص١٢٥.

[٢] عبد النبي اصطيف: خيط التراث في نسيج الشعر العربي الحديث (مدخل تناصي)، مجلة فصول، م١٥، ع٢، ١٩٩٦، ص١٨٥.

[٣] أنور المرتجي: الخطاب السيميائي بالمغرب، سابق، ص١٩٢.

[٤] مشتاق عباس معن: من قضايا النقد الأدبي المعاصر (بدعة النص العصامي: قراءة في أيدولوجيا التناص)، دار الفلاح للطباعة، بغداد، ط١، ١٩٩٩، ص٧٣.

[٥] أنظر: أحمد الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً، مكتبة الكتاني، إربد، ط١، ١٤١٥هـ ، ١٩٩٥، ص٩ ، ١٥.

[٦] أنظر البحث في: مجلة أبحاث اليرموك، م٧، ج٢، ١٩٩١، ص٨٧.

[٧] شربل داغر : التناص سبيلاً ، مجلة فصول ، م ١٦ ، ع١، ١٩٩٧ ، ص ١٢٩ .

أن نصاً معيناً يمكن أن لا يشترك في مقومات مع ما سبقه، وهذا يتنافى مع ما سبق: من أن التناص صفة لازمة لكل نص.

والمظهر الأكبر لهذا التناقض يبرز في حديثه عن آليات التناص التي لا تتناسب وهذا الفهم للتناص من جانبه ، آليات التناص عنده أهمها التداعي بقسميه التراكمي والتقابلي ، وهو تمطيط وإيجاز ، ويحصل التمطيط بأشكال مختلفة أهمها :

١- الأنا كرام (الجناس بالقلب - قول ، لوق - ، وبالتصحيف - نخل ، نحل) والبارا كرام (الكلمة المحور) أي : الكلمة التي تنبني عليها القصيدة ، وتكون أصواتها مشتتة في النص .

٢- الشرح ، كجعل البيت الأول محوراً تبنى عليه القصيدة ، أو استعارة قول وتمطيطه وشرحه .

٣- الاستعارة بأنواعها ، ويقصد بها الاستعارة البلاغية كما عناها البلاغيون القدماء .

٤- التكرار ، على مستوى الأصوات والمفردات والصيغ .

٥- الشكل الدرامي ، ويقصد به التوتر المولّد بين عناصر بنية القصيدة ، والذي يؤدي لنموها فضائياً وزمانياً .

٦- أيقونة الكتابة ، أي علاقة المشابهة مع (واقع العالم الخارجي) [1].

أما الإيجاز فهو الإحالة المحضة التي " لا يذكر الشاعر فيها إلا الأوصاف المتناهية في الشهرة والحُسْن ، أو الأوصاف المتناهية في الشهرة أو في القبح " [2].

وهذه الآليات يمكن أن ننظر إليها (فيها) من خلال المفهوم الحديث للتناص ،

---

[1] نفسه، ص١٢٥ - ١٢٧.

[2] نفسه، ص١٢٩.

وستختلف المناقشة والحوار حينئذ ، ولكن سنحاول مناقشته في ضوء مفهومه هو، حيث يقول: "إنه من الأجدى أن يبحث عن آليات التناص؛ لا أن يتجاهل وجوده هروباً إلى الأمام" [1]، أي أنه يمكن الإفادة من المفهوم نقديا بالنظر في الآليات المستخدمة ، فهل الجناس (بالقلب والتصحيف)، والاستعارة ، والتكرار... آليات تناصية؟ يضرب مثالاً على القلب (قول - لوق، عسل - لسع)، والتصحيف (نخل - نحل، وعثرة - عترة) [2] ويقول: إن المتلقي "يسمع كلمة (ملك) فيفهم معناها، ولا تثير لديه أي إشكال، ولكن قد يقال له: إنها هي (لكم) فيستغرب حينئذ ويبحث عن الصلة (التناص) التي تربط بين الكلمتين" [3].

إذا سلّمنا له بأن هذا يدخل في مفهومه للتناص، فكيف لنا أن نميزه في النص؟ ولو استطعنا ذلك -وهو محال- فهل قصده الشاعر فعلاً؟ لأنه إن قصده كان دالاً، وإلا فلا، ثم هل لنا أن نتصور شاعراً قديماً لا يعتدُّ بالصناعة الشعرية الحداثية -كابن عبدون - [4] يفعل ذلك؟ كل هذه التساؤلات تبين لنا أن مفتاح غير مقتنع هنا، وإلا فكيف نقتنع بالتصحيف آلية تناصية، وننفي في الآن نفسه إمكانية كونها (التصحيف) مؤشراً وموجهاً للقارئ للإمساك بها! [5].

ثم إن الاستعارة أداة شعرية، وزيادة على ذلك فإنها تدخل في الاستعمالات التواصلية للغة، والشعراء يوظّفونها لتحقيق الشعرية في نصوصهم، أي أنها آلية أسلوبية يستخدمها الشاعر للانزياح بلغته عن لغة النثر المعياري، وهم يتفاوتون في

---

(1) نفسه ، ص١٢٥.

(2) نفسه، ص١٢٦.

(3) نفسه، ص١٣١،

(4) اتخذ الناقد قصيدة ابن عبدون الدهرية ميداناً لدراسته التناصية في كتابه: تحليل الخطاب.

(5) يقول: هناك مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه، ويوجه القارئ للإمساك به، ومنها التلاعب بأصوات الكلمة، والتصريح بالمعارضة ، واستعمال لغة وسط معين، والإحالة على جنس خطابي برمته" نفسه، ص١٣١.

حجم هذا التوظيف وكيفيته ، منهم من يكثر من استخدام الاستعارة التصريحية ، ومنهم من يلجأ للاستعارة التمثيلية... وهكذا ، لكنّ لغة الفن القولي عامةً تقوم عليها ، لأنها أساس الأدب ، وليس لنا بعد ذلك أن نجعلها آلية تناصية على إطلاقها ، لماذا ؟ لأن جميع النصوص متساوية في حتمية الاعتماد عليها ، وثانياً لأنه لا وجود لنص أو نصوص سابقة محددة نعيد إليه (إليها) النص الحاضر؛ والتناص مبنيّ على العلاقة الواضحة والمحددة ، وينطبق هذا على التناص العام والخاص .

هناك حالات يمكن أن نعد الاستعارة فيها تناصاً، فيما لو تشابه نصان في استعارة ما أو أكثر – مثلاً – بتكرارها أو باستعادة أكثر لفظها ، أو الإشارة والإحالة إليها تحديداً، فهنا يتحدد نصّ سابق محالٌ إليه، وحالة أخرى فيما لو تشابه شاعران في سمة أسلوبية متكئة عليها ، كالإكثار من الاستعارة التمثيلية – مثلاً – وهنا تدخل عملية تأثر اللاحق بالسابق في إطار التناص العام أو الخاص ، ولكلّ حالة حكمها المحدد، فإذا تحققت شروط التناص الخاص – الجلاء والشهرة ، والقصدية ، والتحويل ، والشرعية ، والشكل – كانت منه ، وإذا اختلّ أحد هذه الشروط كانت من التناص العام .

.. وعند النظر في وظائف التناص ومقاصده عنده ، فإنها لا تتعدى ثلاثة : مجرد موقف لاستخلاص العبرة ، أو تصفية حساب ودعوة لاستخلاص العبرة ، وموقف التقاليد السائدة أو التوفيق بينها [1]، ومثال الأولى معارضة شوقي لسينية البحتري ، وقصيدة (ابن عبدون) الدهرية في ذم الأمويين تمثل الوظيفة الثانية ، أما الثالثة فتهدف إلى المصالحة بين الأجناس الأدبية والأفكار والاتجاهات ، أو التشويش على السائد منها ، وهذا يحصل في الأحايين التاريخية النشطة الممتلئة بالصراعات

---

[1] نفسه، ص١٣٢ – ١٣٣.

ولكنه يُطيح في نفس الوقت بخرافة الأصول والمصادر، ولا يعترف بمفهوم الأبوة، لأن مفهوم التناص يقضي عليه[1].

ويتفق عبد النبي اصطيف[2] مع ما يطرحه (حافظ) إلى حدٍ كبير، إذ يعتقد الناقدان: أن التناص الخاص والمشروط، إنما يغدو تفحصاً للمصادر والمؤثرات وهو ما تنفيه واقعية الدراسات الميدانية؛ ذات التطبيقات الواعية، والتي لا تتناول نصاً إلا إذا أقرّ هذا النص بعائديته وبنوتـه لأب ظاهر، فهم لا يبحثون عن الآباء والأصول لأنها جلية ظاهرة ؛ ولكنهم يبحثون في دلالة النص الحاضر في ضوء دلالة النص القديم أو الأصل.

والقائلون بأن التناص هو ظاهرة التناص، هم من يقع في هذا المشكل، فعندهم كلّ النصوص متناصة ، متساوية في ذلك، ولا فضل لأحدها على آخر، وفي هذه الحالة يصبح اختيار نص معين لدراسة التناص فيه ضرباً من التناقض ، لأن هذا الاختيار معناه الإقرار بفضله على النصوص الأُخر.

فعلى القائلين بالتناص الظاهرة -إذن- أن يتخلّوا عن الدراسات التطبيقية ، لأنهم إن فعلوا دون الاعتماد على مرتكزات واعية لحدود المصطلح وماهيته ؛ فستبدو ممارساتهم النقدية وكأنها نتاج حاطب ليل ، لا علاقة لعنواناتها بمحتوياتها لغياب المنهج الواضح فيها ، ويصح في هذه الحالة انتقاء ما قيل في نص ما ليطبق على نص آخر ما دامت المقولات تتسم بالعمومية والهلامية .

إن التناص بمعناه النقدي الواعي يتوجه إلى أصول ومصادر معلومة مشهورة للمتلقي، وقد يعترف لها بالأبوة -كما هو الشأن في المعارضات مثلاً- وقد لا يفعل -

---

[1] صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، سابق، ص٥٣.

[2] عبد النبي اصطيف: خيط التراث، سابق، ص١٨٦.

وهو الغالب- لا لأنه يجهلها كما قد يزعم ، ولكن لتحقيق غرابة ومفارقة لا تتجز إلا بمعرفة المتلقي للأصول والمصادر،ومن المفيد الإشارة هنا إلى أن المذموم هو محاولة البحث عن مصادر وأمهات مجهولة لم يقصد المبدع أن يوجهنا إليها ، لأنها أصبحت من المواضعات والمسلّمات المستقرة ، ومن العقود الضمنية بين المبدع وجمهوره .

ولا يبتعد رجاء عيد عن هذا الطرح التكويني،النص عنده"إعادةٌ لقراءة نصوصٍ أخرى"[1].

لكن المختلف نظرته إلى المتناصات على أنها "ليست تجمعات مجانية ، وليست مجرد تداعيات سلطوية من مخزون الذاكرة . وإنما لها أثرها ، وتأثيرها في توجهات القراءة "[2]وهذا التوجه النظري للمفهوم يمثل امتلاكاً لأبعاده في الممارسات النقدية، ودوره في إضفاء فنية خاصة على النصوص ـ فيما لو تم فهمه وتوجيهه على الوجه الذي قصده المشتغلون بالتناص .

لكن الناقد فهم التحويل كما فهمه الجرجاني – لا كما أوضحته كريستيفا ،فعنده يتحول المعنى بمجرد صياغته بصورة أخرى ، ولهذا جاءت تطبيقاته مؤكدة لهذا الفهم، فقول أدونيس:

... وتقوم الصلاة

في رواق على النيل يسمع تسبيحته الفرات

من قول شوقي ـ على رأي الناقد[3]

كلما أنّ بالعراق جريــــحٌ   لمس الشرقُ جنبَهُ في عُمانِهِ

---

[1] رجاء عيد : القول الشعري (منظورات معاصرة)، منشأة المعارف ـ الإسكندرية، د.ت ، ص٢٢٥.

[2] نفسه، ص٢٢٧.

[3] نفسه، ص٢٢٧.

قد قضى اللهُ أن يؤلّفنا الجر   حُ وأن نلتقي على أشجانــهِ

نستعيد هنا قول الجرجاني "إذا تغير النظم ، فلا بد حينئذ من أن يتغير المعنى"[1]. وعلى هذا فالمثال - الذي ذكره الناقد- تتنازعه أحكام أربعة تلخّصُ آراء المشتغلين بالتناص قديماً وحديثاً ، فهو سرقة عند القائلين بسرقة المعاني ،وليس بسرقة عند الجرجاني وغيره من القائلين بسرقة المبنى دون المعنى، وهو تناص عند القائلين بالتناص (الظاهرة- التكويني) ومنهم رجاء عيد، وليس بتناص عند العارفين بما استقر عليه مفهوم المصطلح ، لأن التحويل المقصود عندهم هو ذلك الذي يكسر الدلالة ، ويخرق الخطاب لينتج دلالة أخرى مغايرة ، ولو عدنا للمثال لوجدنا النصين يتحدثان بدلالة واحدة وغرض واحدٍ : وحدة العرب واتفاقهم في المصير مهما اختلفت مواطن سُكناهم . وهذا على أي حالٍ من المعاني الشائعة التي لا يُعتدّ بها سواء في السرقة أوفي التناص.

إنّ الفهم الواعي لحقيقة المصطلح يُخلّصنا من هذه الإشكاليات والصعوبات الكثيرة حين يشترط شهرة الجزء المُضمَن والقصد الواعي من المبدع إليه ، والأخذ المشروع ، والتحوير الشكلي والدلالي ، لأن هذه الشروط تتكاتف معاً لترفع عن النص الحاضر الشعور بالدونية والاتكالية . كما إن المفارقة الحاصلة بين النصين من خلال (الهدم أو التحوير) تنفي الدين الذي يدين به اللاحق للسابق وهو الأمر الملازم للتناص بمفهومه التكويني والتقليدي.[2]

فإحساس نقادنا بالإرباك والتضارب، بل والتضاد أحياناً بين المفاهيم التناصية يلجئهم إلى العمومية -كما رأينا- وفي التناول البحثي الصحيح لا ينبغي تمييع

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، سابق، ص٢٠٥.

[2] أقصد بالتقليدي (التضمين والاقتباس).

المصطلحات وتوسيعها لتصبح أشمل وأوسع مما هي عليه في حقيقتها، إن التناص الذي أشارت إليه كريستيفا نابع من ظاهرة أدبية ملاحظة في بعض النصوص لا كلها، نصوصٍ توسلت بتقنية تدمير المستقرض لتحقق ذاتها من خلال هذا الهدم الذي هو كما يقول هيدغر Heidegger في الوجود والزمان، هو لحظة في كل بناء جديد" [١].

ثانيا : تحليل الخطاب:

يتخذ مفهوم النص الغائب عند أحمد الزعبي - في بحثه الموسوم بـ:"النص الغائب: دراسة في جدلية العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب" مساراً خاصاً مختلفاً عن مفهوم التناص بأنواعه المختلفة (العام ، الخاص، الأدبية)، بل إنه يُوجّهه وجهةً توشك أن تقترب به مما نسميه بتحليل الخطاب.[٢].

دراسة النص الغائب عنده هي "دراسة ما وراء النص الحاضر من أجل استيعابه وفهمه ، استيعاباً عميقاً وفهماً شاملاً ، ومن ثم كشف خفاياه وأبعاده" [٣].

أما عن ارتباط هذا المفهوم بمفهوم التناص من وجهة نظره فيقول : "في هذه الحالة على وجه التحديد أصبح النص الغائب يُدرج في الدراسات النقدية التي تتناول موضوع التناص على أساس أن استحضار النصوص الغائبة هو جزء من عملية التناص في الخطاب الأدبي" [٤]. وهذا الربط بين المفهومين قد يكون صحيحاً من الوجهة النظرية إذا عددنا النص الغائب نصاً محدداً يُشار إليه دون سواه -كما هو الشأن في المعارضات- لكن الأمر يختلف عنده ، إذ يتحدثُ في البحثِ عن عناصر

---

[١] مصطفى كاك: نيتشه (التأويل ، القراءة ، الكتابة)، مجلة الكرمل، ع١٩ - ٢٠، ١٩٨٦، مؤسسة بيسان للصحافة والنشر، ص٢٩٧.

[٢] انظر: أحمد الزعبي (النص الغائب دراسة في جدلية العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب) سابق.

[٣] نفسه، ص٢٢٣.

[٤] نفسه، ص٢٢٦.

ومصدريات غائبة وليس عن نصوص غائبة كما يوهم العنوان أو التوقع ، يقول: " ومن هذه العناصر الغائبة في كثير من النصوص: الزمان، والمكان، والمناسبة، والموضوع، والمؤلف، والموقف، والهدف إلى جانب عناصر أخرى كثيرة"[١].

فمن البيّن أن البحث عن العناصر الغائبة ـ كالتي ذكرها ـ هي إحدى مهمات النقد ووظائفه الإساسية أي التأويل الذي يعني تفسير النص وبحث معناه، وتخريج قواعده، وترجمتها إلى لغة ثانية وثالثة" [٢].

والتناص يشترك مع النقد في هذه الوظيفة، كلاهما يعمد إلى تأويل النص، إلاّ أن المهتم بالتناص كنظرية ومنهج يحاول تأويل هذه العناصر من خلال علاقاتها بعناصر نص أو نصوص أخرى سابقة، أي أن لفظة التناص أو النص الغائب تعني علاقة ما بنص معين أو أكثر، كل رواية تستدعي عناصرها وأركانها لتتمركز داخل هذا الجنس الأدبي، من زمان ومكان وحدث، وراو، وهدف... ولكن ليس كل رواية تقوم على هذه الأركان تُعدّ عاملة بالتناص ـوإن حوت أشكالاً بسيطة من التعالقات النصية، فالتناص "في مجال النثر، والنثر السردي ـ خاصة– قد يطرح قضايا أكثر عمقاً وتعقيداً في إطار ما يمكن أن ننعته (التناص الكلي ـ الواسع)، وهو التناص الذي لا ينحصر في تعالق المعاني والصور (المفردات والتراكيب) الجزئية وحدها، وإنما يؤسس تعالقات بنيوية أخرى، هي التي يكون بإمكانها أن تنهض بين الأعمال الأدبية باعتبارها نصوصاً حاضرة وغائبة " [٣].

في ضوء هذا كان اختيار الزعبي لرواية نجيب محفوظ (تحت المظلة) اختياراً غير موفق، لأن هذه الرواية أو القصة لا تعالق بينها وبين نصوص أو نص محدد

---

[١] نفسه، ص٢٢٨.

[٢] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٩٨٥م، ص٤٢.

[٣] بشير القمري: مفهوم التناص بين الأصل والامتداد ، سابق، ص٩٣.

كما هو الحال في روايته – ليالي ألف ليلة –[1] التي سنأتي عليها في الفصل الآتي إن شاء الله، أو رواية الشطار[2] مثلا ، فمثل هذه الروايات هي المناسبة للتطبيق التناصي لأنها تؤسس وتشير لنصوص سابقة وفق آليات التشويش والمخالفة ، أما عمل الناقد على رواية (تحت المظلة) فقراءة نقدية واعية وعميقة ، لكنها لا علاقة لها بعنوان البحث من قريب أو بعيد .

ثالثا : التناص الخاص

يعد محمد بنيس من أصحاب البدايات[3] الموفقة في فهمه المتعلق بالتناص تنظيرا وممارسة ، ولعل خصوصية (شاعرا وناقدا) قد ساعدته في تمييز العلاقات التناصية ، ورصد إيجابياتها وسلبياتها ، ويخضع التناص عنده لقوانين ثلاثة : الاجترار والامتصاص والحوار[4]، فعملية الامتصاص عنده "قبول سابق للنص السابق وتقديس ، وإعادة كتابة بطريقة لا تمس جوهره" [5] أما الاجترار فيسود في عصور الانحطاط، حيث يتعامل الشعراء مع النص السابق بوعي سكوني، يصبح معها النص القديم أنموذجا جامدا تضمحلُ حيويته مع كل إعادة لكتابته [6]، والقانون الأخير (الحوار) هو التناص الحقيقي، " إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة ، تحطم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعه وشكله وحجمه . لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار ، فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص ، وإنما يغيره ،

---

[1] حظيت هذه الرواية بدراستين تناصيتين –فيما اعلم– إحداهما لسعيد يقطين ، والأخرى لغسان عبدالخالق .

[2] تتقاطع هذه الرواية مع أدب الشطار العربي القديم ، وهي للروائي المغربي : محمد شكري ، ودرست تناصيا من الناقد صبري حافظ، وسنأتي عليها في الفصل القادم – التطبيق في الرواية.

[3] الطبعة الأولى من كتابة ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب سنة ١٩٨٥، ومقالته: النص الغائب في شعر أحمد شوقي (القراءة والوعي) مجلة فصول، م٣، ١٩٨٢.

[4] انظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، سابق، ص٢٧٧.

[5] نفسه، ص٢٥٣.

[6] نفسه، ص٢٥٣.

يغيّر في القديم أسسه اللاهوتية، ويعرّي في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية ، وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية.[1]

ولقد آمن (بنيس) بهذا المبدأ، وفعّله في مقالته النقدية حول شعر شوقي[2]، فكان هذا المبدأ (الحوار) كفيلاً بكشف مدى الوعي النقدي الذي يتمتع به إزاء مفهوم أربك المشتغلين به تطبيقاً وتنظيراً، وحصراً وتوصيفاً، منذ البداية يشكك بالمقولة التي ترى في شوقي شاعر الإحياء والنهضة الشعرية[3]، والذي دعاه إلى المساس بهذه المسلّمة إدراكه للفعالية الحوارية الملحوظة والمشروطة في حقيقة التناص، لم يكن الحوار عنده مبتسراً أو مُحرّفاً -كما هو عند غيره من أصحاب البدايات- فهو يدرك ان تلك الاختلافات الظاهرة بين النصوص القديمة والحاضرة والتي منشؤها اختلاف البيئتين ليست بذات قيمة[4]، وما هي بالتي يعتد بها؛ لأنها فرضت على المبدع، وكانت نتيجةً طبيعيةً لتخالف محاور المعرفة وطبيعة التجربة لدى المنشئين؛ الخلاف المقصود هو ذلك التباين المنتج الذي يصنع تركيباً مغايراً ، ودلالة جديدة تتجلّى شعريتها في ربطها بدلالة النص القديم، وتلك أمور صعبة التحقّق في قصائد المعارضات التي تهدف إلى تقريب الدلالات، وحتى التراكيب لتحقيق التماثل -في الغالب- لا المغايرة والاختلاف.

كان من الطبيعي في ظل هذا الوعي أن يقول: "وننفصل هنا عن مصطلحات المعارضة، النص المعارِض، النص المعارَض. وننفصل أيضاً عن تعدد المصطلحات

---

[1] نفسه ، ص٢٣٥.

[2] محمد بنيس: النص الغائب في شعر أحمد شوقي (القراءة والوعي) ، سابق.وأعاد نشره في كتابه حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة) المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ط٢، ١٩٨٨

[3] محمد بنيس: حداثة السؤال، سابق ص٨٠، والنص الغائب في شعر شوقي، سابق، ص٧٨.

[4] محمد بنيس: النص الغائب، ص٨٢ .

المتمحورة حول (السرقات الشعرية) ذات البعد الأخلاقي"[1] أي أن هذا التناص المبني على الهدم والخرق؛هو الذي يحقق العلاقة المتقدمة مع التراث، أما غيرها فتكتفي "بالنص الغائب كاستهلاك، وتلك هي علاقة العجز والقصور لا علاقة الفعل والتخطّي"[2].

هذه العلاقة المنتجة يشترطها كمال أبو ديب ليؤدي التناص دوره، فهو يرى بأن التضمين والاقتباس في القصائد الجاهلية يختلف عنه في قصائد الحداثة العباسية، "في الأولى يتم انصهار كلّي على مستوى الوعي، وفي الثانية ثمة ازدواجية للوعي"[3] بمعنى أن البيت المُضمَّن في القصيدة الجاهلية يصبح جزءاً عضوياً في النص دون أن يشير إلى سياقه السابق ، بينما يظلّ هذا المُضمن في القصيدة العباسية عند شعراء الحداثة تضميناً يشير إلى سياقه السابق أو النص الأب، ويتم "مثل هذا الفعل بنقل النص من سياقه الطبيعي إلى سياق جديد كل الجدة"[4]. ويضرب الناقد مثلاً على ذلك ما فعله "أبو نواس بعشرات الآيات القرآنية بشكل خاص، ناقلاً إياها من سياق المقدس إلى سياق المدنّس، معمّقاً بذلك حدّة رفضه للسلطة الدينية ولسلطة النص معاً:

أثْنِ على الخمر بآلائها   وسَمِّها أحسنَ أسمائِها[5]

هذا الفعل المحورُ - من وجهة نظر الناقد- يؤدي إلى فتح النص تزامنياً وتوالدياً ،أي على صعيد العلاقات المتشكلة ضمن بنية النص الحاضر، ثم على صعيد العلاقات الامتدادية بين السابق والحاضر، وحصيلة ذلك الامتداد ازدواجية في

---

[1] نفسه، ص٨١.

[2] نفسه، ص٨٤.

[3] أبو ديب: الحداثة -السلطة- النص ، سابق، ص٥٧.

[4] نفسه، ص٥٧.

[5] نفسه، ص٥٧.

الوعي[1]. فالنص التناصي الذي يعتمد الحوار آلية تعامل مع النص السابق يكسب ذاته ثنائية دلالية ، هي دلالة النص القديم ، ودلالة النص الجديد، ويصبح النص حواراً مستمراً بين هاتين الدلالتين ،"حواراً يمنع العادي من الطغيان على النص، ويمنع السامي واللامألوف من السيطرة عليه " [2]

إن الخروج على المألوف والمستقر لا يعني الخروج على السلطة الدينية -كما قد يفهم- وإنما يعني الخروج على سلطة النص القديم التي استقرت وثبتت أركانها في الأذهان حتى اكتسبت بهذا الثبات شرفاً وقداسة .

وهنا يفرض علينا سؤال مفاده: إن النص قد يخرج على النص الديني المقدس (القرآن) ، فهل يعد هذا مقبولاً ؟

ينبغي أن نشير أولاً إلى أن مثل هذا الخروج لا يعني - دائماً تحوير هذا النص، أو التقليل من شأنه، ولقد كتب شعراء الحداثة العربية نصوصاً استثمرت بعض آيات القرآن الكريم على نحو يفارق دلالته الأولى دون أن تُوجّه لهم أصابع الاتهام ، لأن مثل هذا الاستثمار لم يكن الهدف من ورائه المس بقداسته أو الطعن في قدسيته ، ومن هذا - مثلاً - قول أمل دنقل في قصيدته (مقابلة خاصة مع ابن نوح) :

جاء طوفانُ نوح

هاهم "الحكماءُ" يفرّون نحو السفينة

المغنون -سائسُ خيلِ الأمير- المرابون

قاضي القضاةِ

هاهم الجبناءُ يفرّون نحو السفينة

---

(1) نفسه ، ص٥٦ - ٥٧.

(2) نفسه، ص٥٤.

بينما كنتُ .. ..

كان شبابُ المدينة

يُلجمون جوادَ المياه الجموح

.. ..

علّهم يُنقذونَ الوطن[1]

في هذه القصيدة يستثمر دنقل دلالة القصة القرآنية دون أن يقصد الطعن بأتباع سيدنا نوح ، أو الثناء على تمرّد الابن في سياق النص القرآني، ولكنه يوظف السياق في القصة ليتّخذ من عناصرها رموزاً دالّة على الواقع المعيش، فيثني على المواطن المصري الفقير الذي واجه ويلات الحرب من خلال ثنائه على ابن نوح (الرمز) ، بينما يسمُ الفارين من أصحاب المصالح الفردية بالجبن من خلال إدانة الراكبين في السفينة (الرمز)، ولكنه بدلاً من التعبير عن ذلك بلغة تقريرية مباشرة؛ عمد إلى هذه الآلية لتوليد مفارقة يستشعرها المتلقي العارف بسياق وعناصر القصة القرآنية.

ومثل هذا نجده في أكثر النصوص الحداثية العربية التي استثمرت النص القرآني مخالفةً دلالات قصصِه -في الغالب- ، مما يعني أن مخالفة هذا النص المقدس لا تعني التقليل من شأنه، وأما إذا تعلق الأمر بمحاولة الطعن فيه، والحطّ من قيمته بالتهكّم والازدراء فالأمر مختلف ، لأنه إن كان مثلُ هذا الخروج المخرّب مقبولاً في الغرب؛ فلأن هذه السلطة (الدينية) مثلت قيوداً على حرية الفرد، قيوداً فرضتها الكنيسة الوضعية، ولم يؤمن بها الأتباع لإيمانهم بأنها من صنيع أفرادٍ مثلهم، والأمر يختلف تماماً عنه في مجتمع يؤمن إيماناً مطلقاً بهذه السلطة، وعلى الناقد الحصيف

---

[1] أمل دنقل ،سابق ، ص ٣٩٣ –٣٩٥ .

أن يأخذ هذه الخصوصية بالاعتبار لتكون معالجته موضوعية صادقة، ممثلة للواقع ، تأخذ من النظريات الغربية المنشأ وجهها النقدي ، وتدع الفلسفي المُوجِّهِ والخطِر، ذلك أن فلسفةً كفلسفة التفكيك ـ مثلاً ـ تقوم على مبدأ الهدم ، وعلى ضرب وحدة النص ، وزرع التشكيك في وحدته وتكامله [١]، وهو ما لا يمكن قبوله في مجتمع يؤمن إيماناً مطلقاً بأنّ نصه الديني "لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه"[٢].

إن الكسر والخرق والهدم المقصود في النقد غيره في الفلسفة ولهذا يبحث باقر جاسم محمد عن أشكال استفادة النص الحديث من النصوص السابقة عليه "وكيف استحالت في داخله عناصر وخصائص من تلك النصوص، وما أنتجه النص الجديد من معنى أدبي نتيجة ذلك كله"[٣]، وقد مرت بنا ـ في الفصل الأول ـ مجموعة من الآليات التناصية، وهي في مجملها تعمد إلى اتخاذ الخرق سبيلاً مما يؤكد على أن الهدم المقصود ليس موجهاً إلى سلطة الدين.

هذا الأمر جلاّه باقتدار وتفهمٍ كاملين الناقدان بشير القمري وعبد الوهاب ترو ـ وأشير إليهما دون غيرهما لاعتمادهما التام على مصادر غربية .

يوضّح (ترو) نموذج الخطاب الكرنفالي الذي طرحته كريستيفا لإيضاح فكرة العلاقة الترابطية المحوَّرة بين النصوص، فالكرنفال ـكما يقول ـ :"حدثٌ شعبي يتوجّه بالنقد إلى الثقافة الرسمية (أي الأيدولوجية الإقطاعية كما كان واقع الحال في العصر الوسيط) تسيطر على هذه الأيدولوجية طبقة الأشراف والكنيسة كرمزٍ للقانون" [٤].

---

[١] أنظر: جاك دريدا ، الاستنطاق و التفكيك: ترجمة: كاظم جهاد، مجلة الكرمل، ع١٧، ١٩٨٥، ص٥٦.

[٢] سورة فصلت ، الآية (٤١)

[٣] باقر جاسم محمد : التناص، المفهوم والآفاق، سابق، ص٦٥.

[٤] ترو: تفسير وتطبيق مفهوم التناص، سابق ، ص٧٩.

فهو -إذن- يقوم على مبدأ (الخرق) أي إهانة المدلول والقانون الرسمي عن طريق استخدام عبارات مزدوجة المعنى تهدف إلى تحطيم الإيمان بهذا المدلول الذي تسيطر عليه فئة النبلاء عن طريق الكنيسة، فالمؤلف يتقنّع بقناعٍ يخاطب الجمهور من ورائه، وكأنه بذلك يلغي ذاته المتكلّمة، ويحرك الجمهور المتضامن مع القانون الرسمي والمتشبع بجزئياته عن طريق إثارته بالضحك عندما يوجه إليه قانوناً مضاداً، في هذه الحالة يتأرجح المتلقي بين القانون وخرقه، هذه هي قاعدة الخطاب الكرنفالي الذي لا يستطيع تدمير القانون الرسمي، ولكنه يبدّل مقولة الصوت الواحد إلى مبدأ الخطاب المتعدد الأصوات[1] فهناك دلالة الأصل، (القانون الرسمي) ، ودلالة الخطاب الجديد (القانون المضاد)، وفائدة التناص هنا تتمظهر في هذا (التفارق) أو التخالف الدلالي بين القانونين أو المدلولين.

ولا يغيب عن بالنا هنا أن القانون الأصيل (المسيحي) في تلك العصور الوسيطة قانون وضعي، إذ يبرز فيه "دور الرهبان في عملية نسخ الكتابات المقدسة"[2]، وهذا الأمر غير متحقق في خطابنا الديني المتمثل بالقرآن الكريم والسنة الصحيحة ـ كما هو معلوم.

وحتى لا يُفهم الموضوع فلسفياً يشير الناقد إلى أن وظيفة هذا الخرق تظهر في الأدب نتيجة مخالفة السائد الشكلي في النصوص، فأدب الأمة يعيش حالة إرجاع النصوص؛ بعضها إلى بعض، ومن هنا يتميز الكاتب من منظار كفايته اللغوية والسردية والاجتماعية [3].

---

[1] نفسه، ص٧٩.

[2] نفسه، ص٧٩.

[3] نفسه، ص٨١.

ويؤكد (القمري) على هذه المسألة الحساسة (التفريق بين النقد والفلسفة)، فيرى أن الأمر لا يتعلق بإرادة محو الثقافة المقدسة[1] وإنما هي رغبة المبدع في خلق نصه، بل خلق نفسه عن طريق اختلاق أشكالٍ تعبيرية جديدة تخالف ما اعتاد عليه الناس، فلا يتعلق الأمر بالمضامين، ومحاولة تدميرها، وإنما هو (قلق التأثير) "الذي يخلق الوازع والذوق ورغبة المبدع في الميل إلى تغيير النماذج وفق صور شتى"[2].

كاظم جهاد - ما هو التناص[3]

من الأبحاث والدراسات التناصية الرائدة دراسة كاظم جهاد في انتحالات أدونيس، وفيها يشير الناقد إلى المراحل التي مر بها التناص متنبهاً إلى ما طرأ على مفهوم المصطلح من استقرار في قوله: "هكذا صار التناص بمعناه الحصري الذي انتهى إليه يدل على ما دعاه جيني بالتحويلات التي يمارسها نصٌ ممركز على ما يتشرّبه من خطابات متعددة"[4].

وهو يعي طبيعة هذه التحولات، ويمحورها في ثلاثة أنماط: تحقيقٌ وإنجازٌ قائم، وتحويلٌ موجودٍ مستقر، وخرق مقدس.[5]

ويقصد بهذه الأنماط تلك الإجراءات التي يمارسها المبدع على النص القديم، وهي اجراءاتٌ تتفاوت في قيمتها لكنها في أدنى درجاتها تخرج النص من شبهة

---

[1] أنظر: بشير القمري، مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، سابق، ص٩٣.

[2] نفسه، ص٩٣.

[3] عنوان كاظم جهاد دراسته بـ: أدونيس منتحلاً دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، يسبقها ما هو التناص، سابق.

[4] نفسه، ص٣٦.

[5] نفسه، ص ٣٨.

الانتحال والسرقة ، فإنجاز القائم وتحقيقهُ يعني الإبقاء على المضمون السابق مع التعبير عنه بشكل مختلف، ومثال ذلك قول البوصيري:

يا لائمي في الهوى العذري معذرةً   منّي إليك ولو أنصفت لم تَلُمِ[1]

أنجزه شوقي بشكل مختلف :

يا لائمي في هواهُ والهوى قدرٌ   لو شفَّك الوجدُ لم تعذلِ ولم تلم[2]

وقاله حيدر محمود بشكل آخر:

يا لائمي فيه لو انك ذقت من   كاسي لما استعذبت إلا كاسي [3]

أما المقصود بالنمط الثاني فهو حرف المضمون بتحوير الشكل أو الأسلوب ، كما فعل أمل دنقل في بيت المتنبي:

يا ساقيّ أخمر في كؤوسِكما   أم في كؤوسكما همٌ وتسهيدُ [4]

قال:

أكره لونَ الخمر في القنينة

لكنني أدمنتها .. .. استشفاءً! [5]

فالمتنبي يشربها طلباً للمتعة والسرور لكنها تجلب له الهمّ والتعاسة، بينما يكرهها دنقل ابتداءً ، لكنه يشربها لأنها تنسيه همومه.

أما النمط الثالث فهو خرقٌ للمضمون أو الشكل المستقر في الأعراف والمواضعات الجمعية ، وهو يختلف عن النمط السابق له في نسبة درجة الانحراف

---

(1) البوصيري : ديوانه ، شرح وتقديم : أحمد حسن بسج ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،ط1 ،1416هـ- 1995م ، ص166

(2) أحمد شوقي : الشوقيات ، دار مكتبة التربية –بيروت ،1994 ،ج1 ،ص175

(3) حيدر محمود : الأعمال الشعرية الكاملة ، سابق ، ص20

(4) العكبري : التبيان ، سابق ،ج2 ، ص40

(5) أمل دنقل ، سابق ،ص186.

حيث تبلغ هنا حدها الأقصى (العكس) أو القلب)، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى في أن الحرف أو الخرق يطال الشكل أو المضمون،في حين يتعلق النمط الثاني بالمضمون فقط . وتبدو قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح) لأمل دنقل التي مرت بنا[1] مثالاً مناسباً ومثالياً في توضيح المقصود بهذا النمط.

ويركز كاظم جهاد - من جانب آخر، انسجاماً مع دراسته الهادفة إلى الكشف عن انتحالات أدونيس- على الفروق بين الانتحال ووجوه التناص المشروعة، وقد استطاع بحقٍ أن يُجلّي كثيراً من الغوامض وأوجه الخفاء المتعلقة بالمفاهيم ذات الصلة بمفهوم التناص الحديث.

فمن القواعد التي يمكن الاتكاء عليها في التمييز بين التناص والسرقة : أن التناص إضافةٌ وإفادةٌ وتحريفٌ وتطويرٌ وانزياحٌ عن النماذج والمواضعات المستقرّة، والمبدع العامل بالتناص يُكسب نَصه بهذه الإجراءات قراءة مزدوجة، هي قراءة المضمن في سياقه القديم، ثم في سياقه الجديد "خلافاً للمنتحل الذي يقذف بنص الآخر في نصه لا على التعيين، جاعلاً ذلك النص يصرخ بملء قواه بعائديته إلى النص الأصلي"[2] .

ومن جهة ثانية ينبه إلى الشروط الأخرى الواجب توفرها في الجزء المستثمر في النص الجديد، ومنها شرط شهرة هذا الجزء وشيوعه، فإن كان غير شائع فعلى المبدع أن يدل عليه "ينبغي أن نعرف دائماً من هو أبو هذا النص أو ذاك، ما يعود لقيصر، وما يعود لله[3]" أما الشائع المعروف فلا تُوجّهُ التهمةُ لمستجلبه، لأنه لا يعقل من السارق أن يسرق المعروفَ صاحبُه ، لأنه لا يصدق زعمه ودعواه، فإن كان

---

(1) ص١٠٩ من هذه الدراسة .

(2) كاظم جهاد : أدونيس منتحلاً ، سابق ص٥٩

(3) نفسه، ص٦٠.

مخبوءاً غير متداولٍ فالتهمة إليه أسرع وأوجب، وفي التعريف به والدلالة عليه براءة،وهنا تنتفي السرقة ويؤكَّدُ التناص .

وربما كانت مسألة التحويل هي المسألة الأهم من بين الفوارق بين التناص والسرقة، ويسميها الناقد (الكيمياء) في حديثه عن سذاجة التضمين والاقتباس حيث يقول: "إن هذين النموذجين مدفوعان بنوعٍ من السلبية أو المراتبية، والمقلّد هو أبداً تابع بالقياس إلى أنموذجه ، فحتى في حالة تَغْيِيرِ لفظة مكان أخرى، فإن المهم لإنتاج تناص حقيقي هو إنتاج منظومة نصية جديدة مختلفة نوعياً فليست المسألة مسألة حساب بل كيمياء" [1]

أي أن مسألة السياقات مسألة أسلوبية خاصة، لكل مبدع أنظمة أو نظام يستخدمه في تجاور المفردات، فإذا بقي نظام المستقرض وسياقه قائماً فهو تضمينٌ واقتباسٌ إذا افتُرِضت النية الحسنة، أو سرقة وانتحال إن اقترنت بمحاولة الإخفاء والتمويه، حتى في حالة تغيير المفردات مع بقاء السياق، فإن الأمر لا يختلف، وقد أشار الجرجاني إلى هذه المحاولة الساذجة في التمويه ، وأدرجها في مرتبة دون مرتبة السرقة حين قال: "وما كان هذا سبيله، كان بمعزلٍ من أن يكون به اعتداد" [2]

فالكيمياء -إذن- مزج بين السابق واللاحق أو تحطيم للنظام والسياق السابق، مع إبقاء شيء من حطامه يدل على الأصل (البناء القديم) ومن هنا تظهر فعالية التناص في الجمع بين دلالة الحطام ودلالة التحطيم، الأولى متخيلةٌ في ذهن المتلقي يستحضرها فور رؤية الحطام، والثانية متحققة من خلال السياق المنجز الجديد.

---

[1] نفسه، انظر: ص٥٨ – ٦٠.

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، سابق، ص٣٧١.

لكن هذا الإجراء التدميري والإبداعي لا يتخذ صورة واحدة، والعاملون بهذا النوع من التناص المثمر يطالعون المتلقي كل يوم بمظهر وصورة جديدة ضمن آليات كثيرة، ولهذا يصعب تحديد هذه الآليات التحويلية التحويرية، وربما كانت هذه الصعوبة هي الدافع وراء عدم التركيز عليها في الدراسات العربية التي اهتمت بالتناص، وحده كاظم جهاد أشار إلى هذه الآليات وذكر ستاً منها، وهي: التشويش[1]، والإضمار[2]، والتضخيم[3]، والمبالغة[4]، والقلب[5]، وتغيير مستوى المعنى[6].

لقد كانت دراسة كاظم جهاد المعنونة بـ (ما هو التناص) مدخلاً للدراسة الأصلية (انتحالات أدونيس) ، ولهذا عمد الناقد إلى كل ما من شأنه أن يجلب غموضاً

---

[1] يقصد به إدخال قبح متعمّد على الفقرة أو النص السابق ، ويضرب عليه مثالاً ما فعله (كلود سيمون) بمقطع من رواية (البحث عن الزمن الضائع) (لمارسيل بروست) " إذ كتب مفرداته كتابة صوتية غريبة تجتذبه من الفصاحة العالية إلى اللغة المحكية ، وتُدخل قبحاً متعمداً على نثر سلفه الشهير " أنظر : كاظم جهاد ، أدونيس منتحلاً ، ص ٥٣ .

[2] يمارس فيه الكاتب الاقتباس المبتور أو إنقاص الكلام على نحوٍ يحدثُ حرفاً للنص عن وجهته الأصلية ، ويمنحه وجهة أخرى لم يكن القارئ ليتوقعها " . نفسه ، ص٥٤

[3] يعمل الكاتب هنا بمعكوس البتر ، إذ يحوّل النص بالزيادة فيه (عليه) في الاتجاه الذي يريد ، هذه الزيادة قد تكون دلالية أو شكلية بحسب ما يراه . نفسه ص ٥٤.

[4] وتشبه التضخيم لكنها تضخم الكلام معنوياً لا كمّيا ، إذ تبالغ في معناه وتغالي فيه نوعياً حيث يتعمق الأثر إيجابياً أو يقود إلى نتيجة معكوسة ، مثلما هو معروف في البلاغة إذ يسقطنا الإلحاح على الشيء في الاعتقاد بمعكوسة ، نفسه ص٥٥

[5] وهو الصيغة الأكثر شيوعاً في التناص ، وخصوصاً في المحاكاة الساخرة ، لما فيه من عملٍ للتضاد ، يذهب بعكس الخطابات وهو يتضمن أصنافاً : أ . قلب موقف العبارة أو أطرافها ، ب . قلب القيمة (الرؤيا) ج . قلب الوضع الدرامي . د . قلب القيم الرمزية أي دلالة الرموز ، نفسه ، ص٥٦-٥٧.

[6] يتم هذا بنقل المعنى إلى صعيد آخر وتحويل المجاز إلى الحرفية أو العكس . كما فعل — درويش — في (تصبحون على خير) (تصبحون على وطن) والكلام للناقد ، نفسة ص٥٧ .

أو بسبب إشكالية، فدفعه وأزال مواطن اللبس فيه، تتبع مراحل التناص ، وما تعرض له المفهوم من زيادة، أو تهذيب، حتى استقر أخيراً في مفهوم واضح محددٍ يخضع لشروط وقوانين تتحكم في توجيهه، وتحديد ماهيته، وتفصله عن غيره من المفاهيم، ومنها مفهوم الانتحال، فلما جاء بأدلته التي يثبت بها انتحالات أدونيس، كان المدخل التناصي رافداً له في إيصال رسالته، ولهذا وصفتُ هذه الدراسة بالريادة لتغطيتها الكثير من جوانب التناص المُلبسة.

غير أن ما يؤخذ عليها افتقارها للأمثلة الموضّحة من الأدب العربي المعاصر شعره ونثره، وهو منُجز متحقق" بكثرة،ويشابه تلك الأمثلة الغربية التي لجأ إليها الناقد والتي تحيل -في الغالب- على غير معلومٍ في ذهن المثقف العربي، خاصة فيما يتعلّق -بالنصوص الغربية التراثية، هذا جانب، أما الآخر فاسترساله في الشرح والتوضيح لبعض النقاط، والمرور على غيرها -وهي مهمة- مرور الكرام، كما في شرط الشهرة مثلاً، إذ لم ينل هذا الشرط ما يستحقه من بحثٍ وتجليه قياساً إلى شرط التحويل الذي ألحّ عليه كثيراً إلى درجة الإملال. وعلى العموم فهي أمور يسيرة يستطيع الناقد تلافيها بسهولةٍ إذا ما أراد، وقد فعل هذا سابقاً يوم عدل في دراسته في الطبعة الثانية من الكتاب.

من الصعوبات التي يواجهها القائلون بالتناص التكويني وحتى الحصري الخاص إشكالية الآداب الأجنبية أو التراث الأجنبي المتداخل مع النصوص الإبداعية العربية ، فهم يدخلونها في مجال التناص ، ومن هؤلاء كمال أبو ديب[1]، وعبد النبي

---

[1] أنظر: كمال أبو ديب: الحداثة -السلطة- النص ، سابق، ص٥٦.

اصطيف[1]، وأحمد محمد قدور[2]وغيرهم [3]، وقد جاءت مقالة محسن جاسم الموسوي (المقارنة والتناص) لتجلّي هذه القضية ، ولتركز على تناول مفهوم المقارنة والتناص في مختلف الاتجاهات النقدية التي سادت أوروبا وأمريكا خلال العقود الماضية.

يرى الموسوي انعدام الفائدة من إدخال مفهوم الأدب المقارن في مفهوم التناص، لأن التناص يتعلق بخطابات المجتمع الواحد السائدة، أي أنه يفترض وجود موروث متفق عليه، وهذا لا يتحقق إلا ضمن شروط الأمة الواحدة، والثقافة الواحدة،[4] واللغة الواحدة، ولهذا فرّق الموسوي بين مجتمع كالمجتمع الفرنسي والمجتمع الأمريكي، فإذا كان الأدب المقارن نافعا في الثقافة الفرنسية، فإنه لا يعد كذلك في ثقافة متداخلة أصلا كالثقافة الأمريكية التي تتشكل من شعوب غير متجانسة،لا يجمعها إلا قانون الدولة والمصلحة الذاتية، في مجتمع كهذا يصبح البحث عن الأدب المقارن ضربا من التهويم والسذاجة، يقول: "إن فكرة التأثير بمعناها الأساس المنقّب عن الأصول والمصادر لا تعني الثقافة الأمريكية، ولو جرى الاهتمام لكان ذلك معاكسا لبنيتها الأساس، تلك التي تتشكل كل يوم بمزيد من الأخذ والانصهار والاحتواء"[5].

---

(1) أنظر: عبد النبي اصطيف: تحوّلات بيغماليون في الشعر العربي الحديث: المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – عمان.

(2) أحمد محمد قدور: التناص: الظاهرة وإشكالية المنهج (قراءة في بعض الممارسات النقدية) مؤتمر النقد الأدبي الثالث، جامعة اليرموك – الأردن ، ١٤٠٩هـ – ١٩٨٩م، ص١٧.

(3) كل من أدرجناه في مستوى التناص التكويني وهم كثر.

(4) يمكن تلمس ذلك من خلال حديثه الذي يفرق فيه بين الثقافة الأمريكية والثقافة الفرنسية.

(5) محسن جاسم الموسوي: المقارنة والتناص، سابق، ص٩.

وقد عالج حاتم الصكر هذه المسألة؛ فأشار إلى أن هذا الخلط بين المفهومين قديم إذ أراد النقاد من خلاله بياناً ودليلاً على سرقة المتنبي من التراث اليوناني، ونسوا بذلك انهم ألغوا خصوصية الصياغة الشعرية "وهم يُقايسون أبيات المتنبي بحكم أرسطو" (١)، فالتناص الحقيقي يكون "في اللغة القومية ذاتها، وفضيلة ذلك تكمن في مراعاة المعاني الشائعة، وتوارد الخواطر، وتجويد القول المأخوذ فنياً(٢)، كل هذه الأمور لا تتوفر في حالة الأدب المقارن والمثاقفة الذي هو (هي) البحث عن المؤثرات (الجمعية) أي: ما يجري على النوع الأدبي من تغيرات نتيجة اختلاطه بغيره من الآداب العالمية(٣).

آخر القائلين بالتناص الخاص إبراهيم أبو هشهش في دراسته الموسومة بـ (المكوّن التناصي في الصورة الشعرية عند محمود درويش)(٤)حيث يرى بأن الخلاف ليس في حقيقة وجود العلاقة التناصية بقدر ما هو في نوع هذه العلاقة التي يجب أن يعترف بها كعلاقة ناجحة تؤدي الغرض والوظيفة ، ففي هذا الوقت "يفرق علماء النصوص بين حفريات النص المسيطر عليها بشكل منهجي، وبين التداعيات الحرة للمعنى التي لها صفة المصادفة فقط في مقابل مقصدية العمل الأدبي" (٥) أي أنه من الأسلم التعامل مع المفهوم الأضيق للتناص، ويقصد به ذلك التعالق مع العناصر

---

(١) حاتم الصكر: تنصيص الآخر (في المصطلح، والنظرية، والتطبيق) المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر ، الموسسة العربية للدراسات والنشر – عمان، ص٢٢ – ٢٣.

(٢) نفسه، ص٢٠ – ٢١.

(٣) أنظر الصكر: تنصيص الآخر، سابق، ص٢٠ – ٢١.

(٤) إبراهيم أبو هشهش: المكون التناصي في الصورة الشعرية عند محمود درويش، الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر (زيتونة المنفى ، دراسات في شعر محمود درويش) ، الموسسة العربية للدراسات والنشر –بيروت ،ط١، ١٩٩٨.

(٥) نفسه، ص٦٩.

النصية المحددة، تلك "التي يريد المؤلف توظيفها بشكل واعٍ بحيث يميزها القارئ، وتصبح مستوىً إضافياً من امتداد المعنى".[1]

رابعاً : نظرية التناص (الأدبية)

لم يهتم النقاد العرب بهذا النوع من التناص، ولا نجد إلا دراستين ، تدين الأولى منهما لما جاء به جينيت في كتابه (أطراس) اما الأخرى فتمتاز بالعمق والوضوح والتجاوز.

ينطلق سعيد يقطين في دراسته[2] من مفهوم جيرار جينيت الذي استبدل بمفهوم التناص مفهوم المتعاليات النصية الذي يضم خمسةً من أنواع العلاقات التناصية.

وقد فرّق يقطين بين هذه الأنماط مبيناً طبيعتها وما هيتها وتعالقاتها، مُركّزاً في الوقت نفسه على التعلّق النصي[3] الذي كان مدار عمل سلفه في كتابه (أطراس: الأدب في الدرجة الثانية).

هذا النمط (التعلق النصي) من المتعاليات النصية- كما يقول الباحثِ خاصّ "لأنه يتجسّد من خلال العلاقة بين نصين محددين ، أولهما سابق ، والثاني لاحق ". [4]

---

(1) نفسه، ص٧٠.

(2) أنظر دراسته النظرية: الرواية والتراث السردي، سابق.

(3) يسميه المختار حسني مترجم الجزء النظري من كتاب جينيت (أطراس) بـ النصوصية المتفرعة، أنظر: أطراس (الأدب في الدرجة الثانية) مجلة علامات ، سابق ، للاطلاع على هذه الأنماط النصية، ص١٧٩ - ١٨٩.وص ٣٨- ٣٩ من هذه الدراسة .

(4) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، سابق، ص٢٩.

في الدراسة الثانية يبلغ الوعي النقدي مداه المفترض لدى (الصكر) في معالجته التحليلية لبعض النصوص الحداثية، فقد تبنى المفهوم الذي جهد الغربيون في الوصول إليه، بعد ذلك الجدل الواسع المثمر الذي دار بينهم حول ماهية التناص، ذلك المفهوم الذي رسّخه جيرار جينيت في كتابهِ (مدخل لجامع النص) وأطراس – الأدب في الدرجة الثانية)، وبهما انتقل التناص من مرحلتيه الأوليين إلى المرحلة الثالثة التي حولت المصطلح إلى نظرية متكاملة عُرفت بمعمارية النص أو التعالي النصي.

ويتضح هذا الوعي عند الناقد لا في تبني المفهوم فحسب، وإنما بإمساكه بدلالة المعمارية والتعالي ظاهراً وباطناً، فقد عنون مقالته بـ (ما بعد إنتاج النص - مقترحات أخرى للقراءة)، وفي الداخل تطبيقٌ واعٍ لدلالة الظاهر (العنوان).

إن ربط التناص بالقراءة ينهض به إلى ما يعرف بـ الأدبية أو الشعرية وهي الأهم من بين أنواع التناص، والتي بها نتجاوز التعريفات التقليدية والكريستيفية التي تحصر التناص فيما قبل النص ليتحول إلى (ما قبل -حول- بعد) النص، وكلها آليات تُغني النص، وتجعله حقلاً خصباً يستدعي القرّاء ويجتذبهم لارتياده، وكشف مواطن السحر والجمال فيه.

كانت عناية الناقد موجهة إلى البعد الثالث من أبعاد التناص بمعناه (الجينيتي) وهو -ما بعد النص- تاركاً البعدين الآخرين للمهتمين بهما مباشرة كما يقول.[1]

و(ما بعد النص) يعني تلك الوسائل التي يلجأ إليها المبدع بعد كتابة نصه لتأكيد الدلالة أو نفيها أو زيادتها... كالإهداء أو المقتبسات والمقدمات أو الرسوم والصور والخطوط، وعنوان المجموعة (الشعرية أو القصصية)، والهوامش،

---

[1] حاتم الصكر: كتابة الذات (دراسات في وقائعية الشعر)، دار الشروق – عمان، ط1، 1994، ص25.

[2] حاتم الصكر: كتابة الذات، سابق، ص28 – 29.

عنون الشاعر -والكلام للناقد- مجموعته الشعرية (الحب لا يقف على الضوء الأحمر) وجعله عنوانا لآخر قصائد المجموعة أيضا، ومهد لنصه باقتباس لـ (فرانسواز ساغان) وترجمته :

أنت في العشرين تستطيع أن تحب

وأنت في الثمانين تستطيع أن تحب

هناك دائما مناسبة لاشتعال البرق

وفي مدخل الديوان وضع قباني ستة عشر بيتا تحت عنوان (افتتاحية)[1] " فصارت الأغلفة المحيطة بالنصوص تتوالى الآن كالآتي: عنوان المجموعة ، المقتطف من فرانسواز ساغان، الافتتاحية ، عنوان النص ، النص"[2].

فهذه أربعة موصلات بعدية من أصل خمسة ، تتلو إنتاج النص وتؤكد دلالته الداخلية، وتعطيها بعدا شعريا خاصا.

فالتناص في مرحلته الأخيرة مرتبط إلى حد بعيد بنظريات التلقي والاستقبال مما يفسر تسمية الناقد لمقالته بـ (ما بعد إنتاج النص - مقترحات أخرى للقراءة).

إن ما فعله الصكر ليس تنظيرا للتناص بمعناه الحرفي، فقد تجاوز الطروحات النظرية، ليثبت إمكانية الاستفادة منها في النصوص العربية على نحو فاعل مؤثر، الأمر الذي يقل نظيره في الدراسات العربية المخصصة لبحث موضوع التناص.

خلاصة

من النقاد العرب من يردد مقولة أصبحت مسلمة في الخطاب التناصي العربي

---

[1] نفسه، ص٣٤.

[2] نفسه ، ص٣٤.

مفادها: أن هذا الخطاب يتناول المصطلح بابتسار وخلط واجتزاء[1]، والحقيقة أن هذه المقولة أو المسلمة تحتاج إلى إعادة نظر في ضوء ما عرض في هذا الفصل ، فالخلط لا يقع إلا عند أولئك الذين يصرون على المزاوجة والتوفيق بين الرؤية الغربية للتناص، والمرجعية العربية له.

رأينا أن التناص في صيغته التي استقر عليها صار يعني علاقة مشروطة، فلقد تخطى المرحلة التي كان يعني فيها حتمية تحرك المبدع "ضمن الكلام أو الخطابات الموجودة قبلا"[2]، كما وتجاوز النظرة التقليدية التي تحصره في الاقتباس والتضمين والمعارضات.

لقد بارح مفهوم التناص المعاصر مراحله المبكرة، فهو لا يُعنى الآن بغير العلاقة الاختيارية المقصودة ، لأن هذه العلاقة هي وحدها التي تحقق للنص إنتاجيته، أما غيرها من العلاقات الجبرية وغير المقصودة فإنها لا تصنع إلا نصا مكررا، ونسخة باهتة للأصل القديم .

إن الإنتاجية في مفهوم القائلين بالتناص (الظاهرة) أو التناص التقليدي تعني أن النص الجديد ما هو إلا ثمرة ومولود جديد، وأي فائدة نجنيها من مثل هذه المعرفة؟ إن الإنتاجية -كما رأينا- تعني أن النص المتناص نص منتج، أي أنه مثمر لا ثمرة ، ووالد وليس بمولود، بمعنى أنه يُولّد دلالة جديدة مخالفة لدلالة المُقتبس والمُضمَّن ، ولا يمكن لهذا أن يتحقق دون أن تتميز علاقة النص بما قبله بميزات خاصة تجعلها قادرة على الإنتاج .

---

(1) تشير كثير من الدراسات العربية إلى هذا الأمر ويصعب ذكرها هنا لكثرتها، ومنها: أحمد المديني: في أصول الخطاب النقدي، سابق، ص٩٩، وباقر جاسم محمد: التناص: المفهوم والآفاق، سابق، ص٦٥.

(2) عبد الوهاب ترو : تفسير وتطبيق مفهوم التناص، سابق، ص٧٧.

يشترط في العلاقة التناصية الحديثة أن تكون علاقة اختيارية مقصودة محورة ومعدلة لدلالة القديم، ومحاولة الدمج بين التناص الغربي وأصوله العربية يجب أن تكون محاولة واعية لهذه الشروط، فهناك شبه وتقاطع بينهما، وهو شبه يضعنا في دائرة المسؤولية بعيدا عن الرؤية المسبقة (مع أو ضد) فقد "تلتقي بعض الأفكار من الشرق والغرب، ولكن ليس بالضرورة الربط بينها على نحو يخرج بها عن سياقها الخاص، ويضعها في سياق آخر"(١).

ولقد رأينا في هذا الفصل أن فهم النقاد العرب للتناص يتوزع في أربعة مسارات: التناص الظاهرة، تحليل الخطاب، التناص الخاص، نظرية التناص (الأدبية)، واتساع مساحة الفهم هذه مردّها إلى تطور مفهوم التناص ومروره بعدة مراحل متتابعة: التناص الظاهرة، ثم التناص التقليدي، ثم التناص الخاص، وأخيرا نظرية التناص، فنجد بعض النقاد من توقف عند مرحلة منها، وآخرون غيبوا شرط التناص الأساسي وهو التعالق مع نص أو نصوص سابقة؛ فعمدوا إلى النص وتناولوه تحليلا وتأويلا دون أن يكون هناك نص سابق في الأصل.

ليس ثمة خلط بالمفاهيم واجتزاء لها -كما يقال- وإنما هناك رؤية معاصرة، ورؤية قديمة، ورؤية توفيقية عند بعضهم، ومع هذا فالجميع يطلقون مصطلح التناص على دراساتهم، مع أن بعضها لا جديد فيها إلا التسمية والعنوان، وتستطيع بأقل جهد أن تبدل هذا العنوان بآخر دون كبير فرق بين صلة المحتوى بهذا العنوان أو ذاك، ودراسات أخرى ترى التناص في المعارضات، بل إنها تتجه إليها، وتتعامل معها لأنها منجز جاهز، فهي باتفاقها الكبير، بل والتام أحيانا تعفي الناقد من الجهد والمسؤولية.

---

(١) حسن البنا عز الدين، المعارضات الشعرية بين التقليد والتناص، سابق، ص١٠٤.

ويشير آخرون إلى تناص الشاعر مع نصوصه السابقة، ويجعلونها من التناص ، وليست كذلك -حسب ما أرى- لأن الشاعر أو المبدع يصعب أن يناقض نفسه أو يخرق نصوصه- في ظل معرفتنا بشرط التناص الحقيقي والفاعل (الخرق) ، وإنما يتوقع منه التكرار سواء على صعيد المضمون أم الشكل، إذ تلح عليه فكرة معينة - مثلا- فتتكرر في نصوصه بأشكال مختلفة، وربما امتاز بأنساق من التراكيب والصور والتعابير والصيغ... والأمران من هذا الباب أدنى إلى المظهر الأسلوبي منه إلى التناص.

فيما عدا ذلك فإن الدراسات العربية في مجال التناص تشي بفهم صحيح للمصطلح - إذا استثنينا - بالطبع- الجانب التطبيقي- وهذا ينطبق على التناص بنوعيه (الخاص، الأدبية) حيث يتخذ المفهوم صبغته التأطيرية المحددة، وشروطه الواضحة ، وفاعليته الإجرائية النشطة في ضوء خضوعه لجملة من الشروط والتمظهرات داخل النص الأدبي.

الفصل الثالث

"في التطبيق"

تمهيد

لم يتخلَّ النقاد العرب عن محاولة المزاوجة بين المفهوم العربيّ للتناص والمفهوم الحديث له - وإن لم يعلنوا ذلك صراحة - لأن المصطلح لم يخصص بداية بحيث يمنح المشتغل به قوة تمنعه من الوقوع في دائرة الاستعمال المتعدد أو الانسياق وراء محاولات غير منصفة لإخضاع المفهوم إلى معطياته العربية القديمة ، مع ما تعنيه هذه المحاولات من سطحية وبساطة وتعميم وبعد عن الحقائق .

وما يبعث على التساؤل هو ذلك الفصل الحاد ، والانقطاع شبه الكلي بين النظرية والتطبيق ، في كثير من الحالات ، فقد ولجت كثير من الدراسات العربية ميدان التطبيق بعد تقديم تمهيد نظري لا يتعدى فيه دور الباحث دور الاقتباس والنقل ، وقلما نجد ناقدا اتفق جهده التطبيقي مع مفهومه النظري ، مما يعني أنه يمتثل لسلطتين متضاربتين لا بد أن تطغى – في النهاية - إحداهما على الأخرى : سلطة المقتبس النظري ، وسلطة الاشتغال الميداني ، بل إن النص الإبداعي نفسه يفرض عند بعض النقاد سلطة أخرى ، فتحس وكأن النص في بعض تناصاته يجبر الباحث على مخالفة ومناقضة نفسه ، وهذا يحدث في حالة تنوع التناصات داخل النص الواحد.

إن الضبابية التي غلفت التناول النظري أثرت على التطبيق فأظهرت إشكالية أخرى ، وكان على الناقد العربي أن يدرك خطورة مثل هذا الاستعمال المتنوع للمصطلحات " لأن التحكم في المصطلح هو في النهاية تحكم في المعرفة المراد إيصالها ، والقدرة على ضبط أنساق هذه المعرفة ، والتمكن من إبراز الانسجام القائم بين المنهج والمصطلح ، أو على الأقل إبراز العلاقة الموجودة بينهما "[1] .

ولعل التمهيد السابق لا ينطبق على الباحثين كلهم على السواء ، فثمة عدد منهم تخطت جهودهم هذه العقبات ، وتجاوزت حدود التجريب ، فجاء نقدهم مؤسسا على أرضية صلبة كفلت لدراساتهم التطبيقية الانسجام والقوة والتناسق ، دون أن يعني هذا توافقا مع الرؤى الغربية ، أو تخلياً – كما قد يزعم - عن التراث ، وإنما

---

[1] أحمد حسن : المصطلح ونقد النقد العربي الحديث ، ص٨٤ .

يعني الإدراك الكامل للكيفية التي تجئ بها النصوص السابقة [١] ، تلك الكيفية التي تبرز جمالية النص الحاضر ، وتثبت تفرده وامتلاكه لا للجزء المستدرج ، وإنما للطريقة والآلية التي استدرج بها هذا المقطع ، ومن الطبيعي أن يكون هذا التوافق والترابط في نقدهم ثمرة لامتلاكهم رؤية محددة واضحة ، وانقيادهم لسلطة واحدة هي سلطة هذه الرؤية ، والتي بها ومن خلالها ينظر الناقد منهم إلى التناص في جذوره العربية بعيدا عن الحكم الجاهز والتعميم المفرط ، وعن طريقها تجاوزوا مفاوز النصوص ومجاهلها لتقديم معالجات واعية أسهمت في إبراز ثراء النصوص العاملة بالتناص في أدبنا العربي .

هذا المسح المجمل لخارطة النقد العربي في الدراسات التناصية يجد مستنده في الوصف التفصيلي الآتي ، ففي مجال الشعر نجد من النقاد من اقتصر تطبيقه على التضمين والاقتباس ، وإن تعداه فإلى التناص العام (التكويني) ، ومنهم من اتخذ من التناص الخاص رؤية موحدة له ، ومنهم من زاوج بين المفهومين في ممارسته ، ولعل حاتم الصكر قد تعدى ذلك إلى تناص (الأدبية) بينما اختط محمد مفتاح لنفسه طريقا منفصلا نحو تحليل الخطاب تابعه فيه أحمد الزعبي .

أولا : التناص القديم

نعني بالتناص القديم هنا التضمين والاقتباس كما هو في تراثنا ، إضافة إلى مفهوم السرقة الشعرية كما تعامل معها النقاد العرب في القرون الإسلامية الأربعة الأولى ، فنخرج بهذا التحديد الرؤية العربية الناضجة للسرقة والمؤسسة على نظرية النظم التي جاء بها الجرجاني ، لأن هذه الرؤية (الجرجانية) تتوافق والتناص الخاص في كثير من معطياتها ،مما يحتم إخراجها من حيز التسمية المقصود في هذا العنوان .

وأكثر الدراسات العربية تطابقا وهذا النوع ، هي الدراسة الموسومة بـ" التناص في معارضات البارودي " ، حيث قدم لها الباحث بقوله : " انطلاقا من مفهوم التناص، حاول البحث أن يبحث عن النصوص المتداخلة أو النصوص الغائبة في معارضات البارودي " [٢] ، وفي المهاد النظري أورد مجموعة من التعريفات الغربية والعربية

[١] Richard_Hillman. 3

[٢] تركي المغيض ، سابق ، ص٨٥ .

للمصطلح تتفق في رؤيتها للنص بأنه تشرّب وتحويل لعدد من النصوص السابقة [1] ، وإذا أمكن القول بأن " الصلة بالأسلاف وبالجدود ، تتناوب عليها ممارسة هي تحويل مرجعي للكتابة ، نظرا لكون المعرفة منتظرة دائما من الآخر "[2]، وبناءً على هذا يجوز لهذه الدارسة أن تناقش مقولات البحث وتبدأ بمساءلته عن الفارق بين نصوص البارودي ونصوص غيره هنا ، أو ليست كلها تعمل بالتشرب والامتصاص ؟ وقد يجيب الباحث بقوله : إن البارودي "لم يتعامل مع النص الغائب بوعي سكوني "[3] . نطّلع على أشكال التناص عنده والتي تنحصر كما يقول – في التضمين والاقتباس ، وتناص القوافي وتناص الإيقاع لنرى إلى أي مدى صحت مقولته .

في التضمين يورد بيت البارودي :

إذا ما شربناها أقمنا مكاننا ... وظلّت بنا الأرضُ الفضاء تدور [4]

وهو مضمن [5] من قول مزاحم العقيلي :

أتاني بظهر الغيب أن قد تزوجتْ ... فظلّت بي الأرض الفضاء تدور[6]

ويقول المتنبي في مثال آخر :

أمِنَ ازديارَكِ في الدُّجى الرقباءُ ... إذ حيثُ كنتِ من الظلام ضياءُ [7]

ضمن البارودي صدره [8] فقال :

فعلام تخشينَ الزيارة بعدما ... (أمِنَ ازديارَكِ في الدُّجى الرقباءُ) [9]

يورد الباحث في صدر كلامه عن التضمين تعريف النقاد العرب له وهو: "قصدك إلى البيت من الشعر أو القسم فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل"[10]

---

[1] نفسه ، ص٨٦-٩٠ .

[2] لوسيان دالانباخ : نسيج الذاكرة ، مجلة الكرمل ع ١٩-٢٠ ،١٩٨٦ ، ص٣٠٦ .

[3] تركي ، المغيض ، سابق ، ص١٣٦ .

[4] محمود سامي البارودي : ديوانه ، تحقيق وشرح : علي الجارم ومحمد شفيق معروف ، المطبعة الأميرية – القاهرة، ١٩٥٣ ، ج٢ ص٢٧ .

[5] تركي ، المغيض ، سابق ،ص١٠٥ .

[6] نفسه ، ص ١٠٥ .

[7] العكبري : التبيان في شرح الديوان ، سابق ، ج١ ، ص١٢ .

[8] تركي المغيض ، سابق ، ص١٠٢-١٠٣ .

[9] البارودي ، سابق ، ج١ ، ص١٢ .

[10] تركي المغيض ، سابق ، ص١٠١ .

وهذه الأمثلة التي ذكرها تنسجم وهذا التعريف الذي هو أكثر أشكال التناص بساطة وقلة إنتاجية ، وبعدا عن حقيقة المفهوم حتى في نقدنا القديم لأنه - وقد مر بنا - أنهم وسموه بالاتكالية والعجز بتسميتهم له (استعانة أو إيداعا) والمستعان به والمودع أصحاب فضل على المستعين والمودَع عنده ، وفي التعريف ما يسند هذا :(كالمتمثل) لأن المتمثل بالكلام يعمد إليه حين يعجز عن الإتيان بمثله ، وفي التناص يدخل هذا الشكل من العلاقة ضمن العلاقات السكونية ،لأن الشاعر فيه يجتزئ بنية دلالية لفظية ، فيدخلها نصه الجديد وهي على حالها من الانتماء لأصلها دون أية محاولة للدمج أو التمازج مع عناصر النص الأخرى ، فتصير بذلك غير قادرة على ملء الفراغ الذي استجلبت لملئه ، ومعلوم أن التناص يشترط فيه (الجزء المستقطع) أن يدين بوجوده للطرفين : الأصل والفرع ، وهذا لا يتحقق دون زحزحته واستثارته ، وإدخال ما يخلخل دلالته الأولى،ليصبح بدلالتين ،يشد المتلقي بازدواجيته وتنافرهما حين يعيده لدلالة السياق في النص الأول،ثم للدلالة الجديدة المولدة ،ثم يمتعه بالفجوة الناشئة بينهما .

فهل تحقق مثل هذا في تضمين البارودي لنقول : بأنه لم يتعامل مع النص بوعي سكوني ؟ إن العودة للمثالين السابقين تظهر العكس ، إذ تمثل البارودي بأبيات العقيلي والمتنبي دون أدنى مفارقة بين بيتيه و أبياتهما ، فهذا العقيلي يعلم أو يتخيل بأن حبيبته قد تزوجت فيبلغ في صدمته الحد الذي يفقد فيه عقله ، بينما يصف البارودي ما تفعل الخمر بصاحبها ، فهي في قوة تأثيرها توصله إلى فقدان عقله .

والخلاف بينهما أن الأول شبه (خبر زواج حبيبته) بالخمر في فعلها وتأثيرها ، بينما تحدث البارودي عنها مباشرة مستعينا ببيت العقيلي .

وفي المثال الثاني يوجه المتنبي حديثه لحبيبته بأنها جميلة إلى الدرجة التي يصبح الليل معها نهارا ، ويتناول البارودي شطر البيت مستفيدا من دلالته دون أن يقدم دلالة جديدة ، ولو شئنا الدقة فإن عبور التناص عنده دلالي حرفي ، فقد امتثل الشاعر للواقعة القديمة في المبنى والمعنى دون أي محاولة للتجاوز والانعتاق .

يقول : "وكثيرا ما كان يعمد البارودي إلى إخضاع الشطر المضمن وجذبه إلى دائرته هو ليتساوق مع موقفه ، وأحيانا يلجأ إلى تحوير الشطر المضمن كيما يوظف

هذا التحوير للإبانة عن موقف يريد إبرازه" .[1] .

ومن النماذج التي يستدرجها للدلالة على هذا [2] ، معارضته لقصيدة المتنبي في مدح كافور:

أودُّ من الأيام ما لا تودُّهُ   وأشكو إليها بيننا وهي جندُهُ [3]

" أصبح الشطر المحوَّر جزءاً من بنية القصيدة ، فقال "[4]:

رضيتُ من الدنيا بما لا أودُّه   وأي امرئ يقوى على الدهر زندُه [5]

ثم يقول في نفس القصيدة :

وما أبتُ بالحرمان إلا لأنني   (أودُّ من الأيام ما لا تودُّه) [6]

لقد نعى الجرجاني الموازنة اللفظية قديما ، وعدها التناص محاولة يائسة يائسة ، وأبيات البارودي تدخل في هذا الباب :

أود | من | الأيام | ما لا | توده

رضيت | من | الدنيابـ | ما لا | أوده

ب ـ ب | ب ـ | ـ ـ ـ ب | ـ ـ | ـب ـ ب ـ

وفي البيت الثاني يضمن الجزء نفسه ، مما يدلل على أن الشاعر لم يستطع جذب الشطر المضمن أو الموازن إلى دائرته ، أو ليتساوق مع موقفه ـ كما يقول البحث ـ وإلا فما الفرق بين بيت البارودي التالي ، وأبيات عنترة التي تليه ؟ :

سل مصر عني إن جهلت مكانتي   تخبرك عن شرف وعز أقدم [7]

ـ هلا سألت الخيل يا ابنة مالك   إن كنت جاهلة بما لم تعلمي [8]

ـ يخبرك من شهد الوقيعة أنني   أغشى الوغى وأعفّ عند المغنم

---

[1] تركي المغيض ، سابق ، ص١٠١ .

[2] نفسه ، ص١٠١ .

[3] العكبري ، التبيان ، سابق ، ج٢ ، ص ١٩ .

[4] تركي المغيض ، سابق ، ص١٠٢ .

[5] البارودي ، سابق ، ج١ ، ص ١١١ .

[6] نفسه ، ج١ ، ص ١١٥ .

[7] نفسه ، ج٣ ص٤٨٩ .

[8] أبو عبدالله الزوزني : شرح المعلقات السبع ، دار الجيل – بيروت ، ط٣ ، ١٣٩٩هـ – ١٩٧٩م ، ص٢٠٦ .

(سل مصر ، سألت الخيل ، إن جهلت ، إن كنت جاهلة ، تخبرك ، يخبرك) هذه أوجه التشابه ، فما هي أوجه الاختلاف ؟ كلاهما يفتخر غير أن عنترة يفتخر بما يناسب بيئته ، والبارودي يفتخر بما لا يناسب بيئته لأنه يقول :

ولكم أثرت غيابة من قسطل ... بمهندي وحللت عقدة مبرم [1]

أختال طورا فوق ذروة منبر ... وأكر طورا فوق نهد شيظم

الأول يأمر (سل) ، والثاني يحض (هلا) ، وللقارئ أن يحكم الآن كيف جذب البارودي نص عنترة ليتساوق مع موقفه !

وقد يجيب الباحث : بأن التضمين شكل معترف بـه من أشكال التناص حتى بمعناه القديم ، وهذا صحيح و لكن على أن نُقرّ بأنه من أنواع التناص العام الذي لا يجدي في الممارسة النقدية لعدم وجود تخالف دلالي بين النصين ، ثم إنه لا يجوز لنا أن نطلق حكما ما دمنا نعترف بأن تناصه ينسجم ومفهوم التضمين قديما ، فنقول بأنه لم يتعامل مع التراث بوعي سكوني ! فإذا كان هذا صحيحا ، فكيف ننظر إلى قوله :

وإني امرؤ لو لا العوائق أذعنت ... لسلطانه البدو المغيرة والحضر

من النفر الغر الذين سيوفهم ... لها في حواشي كل داجية فجر [2]

وبماذا يختلف عن قول الحمداني :

فلا تنكريني ، يا ابنة العم ، إنه ... ليعرف من أنكرته البدو والحضر [3]

إن هذا تقليد وإعادة كتابة لا طائل من ورائـها، لأنـه نقل حرفي بصيغ معدلة قليلا،والشاعر فيها رسام من أولئك الذين لم يعفهم وجود المرآة من مهمة أداء دورها.

أما الشكل الثاني من أشكال التناص عند البارودي - كما ذكرتها الدراسة - فهو الاقتباس ، يقول : " لقد تعددت مستويات الاقتباس من القرآن في معارضات

---

[1] البارودي ، سابق ، ج٣ ، ص٤٩٢ .

[2] تركي المغيض : التناص في معارضات البارودي ، سابق ، ص ١٠٦ ، وديوان البارودي ، سابق ، ج٢ ، ص٣٣.

[3] أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، تحقيق : ابراهيم السامرائي ، دار الفكر للنشر و التوزيع ، عمان ، ط١ ، ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م ،ص٦٤ .

الباروردي "[1] ومن هذه المستويات " إعادة كتابة لجزئية من آية قرآنية ، ونقلها إلى سياق جديد يخدم الشاعر في الكشف عن واقعه النفسي "[2]ويضرب مثالا على ذلك قوله في معارضته لقصيدة ابن الفارض :

مالي سواك ، وأنت المستعان إذا ضاق الزحام غداة الموقف الحرج

فقوله (وأنت المستعان) تناص مع الآية الكريمة على لسان يعقوب (فصبر جميل والله المستعان على ما تصفون) [3].

إن هذه الجزئية وأمثالها لا ترقى لأن تكون تناصا أو اقتباسا حتى في مفهومه القديم ، لأنها مفردة ، ولو صح هذا لجعلنا كل مفردة وردت في القرآن واستخدمت في غيره تناصا أو اقتباسا ، وحينها سيصبح الأمر لا قيمة له ولا يشكل بعدا نقديا يعتد به ، ويصبح لنا القول : إن في البيت السابق عدة اقتباسات وهي (ما) ، (لي) ، (غداة) ... وإذا كان الحال على هذا النحو فأي فائدة نرجوها من التناص ؟ .

ومن مستوياته أيضا : ما جاء "في بعض الأحيان تأكيدا لحقيقة مقررة ، ودعما لإظهار الحجة والبرهان عليها "[4] ، ويضرب مثلا لذلك [5] قوله في معارضته للشريف الرضي :

ولكنها الأقدار تجري بحكمها علينا وأمر الغيب سر محجب
نظن بأنا قادرون ، وإننا نقاد كما قيد الجنيب ونصحب[6]

يقول : " وهنا يتناص قول الشاعر مع الآية التي تقول : " أم لهم آلهة تمنعهم من دوننا لا يستطيعون نصر أنفسهم ولا هم منا يصحبون "[7] . فلو افترضنا صحة الارتباط بين الآية والبيت في الدلالة ، فليس هذا من الاقتباس أصلا لاختلاف الألفاظ ، وهو يقول في تعريفه له : " أن يضمن الكلام شيئاً من القرآن والحديث ، ولا ينبه عليه للعلم به " أو " أن يوشح الكلام بشيء من القرآن والحديث أو الفقه لا على أنه

---

[1] تركي المغيض ، سابق ، ص ١١٨ .

[2] نفسه ، ص ١١٨-١١٩ .

[3] نفسه ، ص ١١٩ .

[4] تركي المغيض ، سابق ، ص١١٩ .

[5] نفسه ، ص ١١٩ .

[6] البارودي ، سابق ، ج١ ، ص ٣٦ .

[7] تركي المغيض ، سابق ، ص١١٩ ، و الآية : سورة الأنبياء (٤٣) .

منه [1] ، فهل في البيت شيء من القرآن غير الاتفاق في لفظة الصحبة (يصحبون ،يصحب) .

بعد ذلك : "ويصبح النص القرآني المقتبس نصا مسيطرا ، والنص الشعري نصا مزاحا أو نصا غائبا " [2] ومثال ذلك :

يخفضن من أبصارهن تخثُّلا للنفس فعل القانتات العبَّدِ [3]

فهو يتناص مع قوله تعالى :" وقل للمؤمنات يغضضن من أبصارهن " [4] ومع قوله تعالى " عسى ربه إن طلقكن أن يبدله أزواجا خيرا منكن مسلمات مؤمنات ... [5].

وعلى وفق البحث ، فقد استغل البارودي هاتين الآيتين ونقلهما إلى سياق جديد محول" فقد وضع بدل (يغضضن) ، (يخفضن) " [6]

لقد غابت هذه اللفتة الجميلة عن النقاد ، وأبدع البارودي وحوّل وحرّف يوم استطاع وضع (يخفضن) بدلا من (يغضضن) ، فهل يمكننا أن نعد هذا تحويلا للسياق وحرفا له عن دلالته ؟ أم أن هذا يكشف عن غياب الوعي النقدي للقضية ، وخروج على المنهجية التي يتعامل بها بعض نقادنا ، إن مفهوم التناص الذي شغل النقاد الغربيين جدلاً و مناقشة ، و تعديلا وتطويرا ، انحدر إلى المستوى الذي يعني فيه إبدال مفردة بأخرى ، ونسعى بعد ذلك إلى نقد مؤسس !

كان من الأولى بالبحث أن يعي ظاهرة التناص كظاهرة طبيعية تختلف تماما عنه كأداة شعرية تتجاوز النقل والسلخ والمسخ والتقليد والسرقة ، ولو فعل لما عنون هذه الممارسة بـ (التناص) ، فأي فرق بين البارودي وشوقي في معارضاتهما ليقول :" لم تكن معارضاته تقوم على - مثلما هي عند شوقي - النسخ ولا السلخ ولا المسخ، ولم تكن ترجمة مجردة للنصوص من لغتها القديمة إلى لغتها الحديثة ، وإنما كانت

---

[1] نفسه ، ص ١١٧ .

[2] نفسه ، ص١٢١.

[3] البارودي ، سابق ، ج١ ، ص١٢٢ .

[4] سورة النور ، الآية (٣١) .

[5] سورة التحريم ، الآية (٥) .

[6] تركي المغيض: سابق، ص١٢١ .

عنده بمثابة ما يسمى اليوم بالقراءة الجديدة "[1] ، فأي قراءة هذه التي استنتجها من أبيات البارودي غير التي نعرفها في الشعر القديم في مثل قوله [2]:

على أنني كاتمتُ صدريَ حرقةً | من الوجد لا يقوى على حملها صدرُ
وكفكفتُ دمعاً ، لو أسلتُ شؤونَهُ | على الأرض ما شكَّ امروءٌ أنه البحرُ
حياءً وكبراً أن يُقال ترجَّحتْ | به صبوةٌ أو خلَّ من غربِهِ البحرُ [3]

وبماذا تختلف عن رائية أبي فراس الشهيرة :

بلى أنا مشتاقٌ وعنديَ لوعةٌ | ولكنّ مثلي لا يُذاع له سرُّ
إذا الليلُ أضواني بسطتُ يدَ الهوى | وأذللتُ دمعاً من خلائقِهِ الكبرُ [4]

ولعلّه من المستغرب أن يصير النص الجديد نصا غائبا ، لأن هذا يعني ببساطة أن نص البارودي قد غاب أمام طغيان دلالة النص القرآني وهيمنتها مما يجعلنا في ريب من قيمة النص الجديد وقدرته على التحكم في التجربة والنهوض بالرؤية التي يحملها ، لأن النص -على وفق البحث - قد تخلى عن وجوده ليقع أسيراً للنص الأصل أو النص المؤسس وهو القرآن الكريم .

ولعل الشكل الجديد من أشكال التناص الذي تطرحه الدراسة لا يبتعد كثيرا عن بقية الأشكال التناصية الأخرى إلا في جدّته ، ويسميه بـ (تناص القوافي) "ففي قصيدة البارودي التي عارض ونقض بها معلقة عنترة نجد هذه التناصية والتماثل في القوافي ، فقد جاءت أغلبية القوافي التي تناسخت وانسلت من معلقة عنترة إلى قصيدة البارودي كلها متماثلة "[5] ، ويضرب مثالا على ذلك قوله :

ولكم أثرتُ غيابةً من قسطلٍ | بمهندي ، وحللتُ عقدة مُبرَمِ
أختالُ طوراً فوق ذروة منبرٍ | وأكرُّ طوراً فوق نهدٍ شيظَمِ [6]

ويقول : "وربما يرمي البارودي من وراء هذا التماثل إظهار براعته

---

[1] نفسه ، ص٩٣ .

[2] نفسه ١٠٦ .

[3] ديوان البارودي ، سابق ، ج٢ ، ص٣٢ .

[4] ديوان أبي فراس ، سابق ، ص٦٣ .

[5] تركي المغيض ، سابق ، ص١٢٦ .

[6] ديوان البارودي ، سابق ، ج٣ ، ص٤٩٢ .

وتلوقه[1] ، ولا أعتقد أن استقدام هذه الألفاظ يعني شيئا ، وأقل ما يقال في ذلك : إن الحاجة إلى هذه المفردات هي التي أجبرته على الانصياع لها ، ولا تناص مع الإجبار خاصة في مجال المعارضات ، وبعيدا عن هذا وذاك ، فإنه لان تناص في المفردة إلا إذا حملت هذه المفردة معها دلالتها الخاصة التي اكتسبتها جراء ارتباطها بسياق قديم مميّز ، مع وجود قرينة تؤيد قصدية المبدع لهذه الدلالة القديمة ، فهناك - إذن - عدة مواصفات وشروط لاعتبار اللفظة المفردة تناصا ، أولها : حملها لدلالة مشهورة ، وثانيها : قصدية المبدع لها ، وثالثها : وجود دليل أو برهان في النص يؤكد هذه القصدية ، ولبيان هذه الإشكالية أورد قول أمل دنقل في قصيدته : من مذكرات المتنبي في مصر :

حلمتُ لحظة بكا
حين غفوتُ
لكنني حين صحوتُ
وجدت هذا السيد الرِخوا
تصدرَ البهوا [2]

فلفظة (الرخوا) مفردة تناصية لأنها تحمل دلالة الأبيات الشهيرة :

وإنّ ذا الأسودَ المثقوب مشفرُه   تطيعُهُ ذي العضاريطُ الرعاديدُ
من كل رخوٍ وكاء البطنِ منفتقٍ   لا في الرجالِ ولا النسوانِ معدودُ [3]

والدليل على قصديتها لذاتها ولدلالتها السابقة عنوان القصيدة ، ثم قوله في بدايتها :

أبصرُ تلك الشفة المثقوبة
ووجهَهُ المسودَّ والرجولة المسلوبة[4]

فأين هذه من تلك ؟ هذه تدل على البراعة والتفوق ، وتلك أملتها طبيعة المعارضة المقلّدة التي يستعين فيها الشاعر بكل ما يقع تحت يده من صور ومعان وسياقات ، بل وحتى مفردات وألفاظ ، ولا يعني هذا أن كل معارضة تقليد ومحاكاة

---

[1] تركي المغيض ، سابق ، ص١٢٦ .
[2] ديوان دنقل ، سابق ، ص١٨٩ .
[3] العكبري ، التبيان ، سابق ، ج٢ ، ص ٤٢،٤٤
[4] دنقل : سابق ، ص١٨٦ .

فجّة ، ولا يعني أن كل مبدع اتخذها سبيلا قد خضع لسلطان المرجع فيها ، ولا أن استخدام مفردات الأصل عيب وتهافت ، ولكن ينظر في النهاية إلى موهبة المبدع وإنتاجه من خلال الآلية التي تعامل بها مع نصه القديم ، وقد رأينا في المثال السابق استدعاء دنقل لأبيات المتنبي ، لكنه من خلال نصه يظهرُ مالكا لحريته على الرغم من أن مفردات النصين واحدة .

وقريب من هذا تناص الإيقاع ، ويقصد به " التشاكل بين القصيدة المعارَضة والمعارِضة من حيث البنية الإيقاعية الخارجية المتمثلة بالوزن والبحر والروي ، ومن حيث البنية الإيقاعية الداخلية ، والتي يُقصد بها هنا تكرار بعض ألفاظ الشاعر المعارَض وتراكيبه وجرس ألفاظه" [1].

فماذا بقي - إذن - للشاعر المقلّد ! إن تناص الإيقاع أحد أشكال التناص ، ولكنّ تحققه في قصائد المعارضات أمر جبري لا اختياري ، فهو لا يتحقق فقط مع القصيدة المعيّنة للمعارضة فقط ، وإنما مع كل قصيدة ساوت القصيدتين في الوزن والقافية والروي ، هنا لا يصح أن ننسب هذا الشكل من التناص إلى البارودي فقط ، وليس إلى البارودي فحسب وإنما في قصائد المعارضات عامة .

نلاحظ مما سبق أن ، هذا الناقد قد فهم التناص - على صعيد التطبيق - على أنه التضمين والاقتباس ، وإن تجاوز ذلك فإلى مفهوم بارت التكويني للمصطلح و قد وقع في التناقض أكثر من مرة - كما رأينا - وأطلق أحكاما جزافية ، يصح أن تُقال في كل نص إبداعي يتخذ المعارضة سبيلا للوصول .

وضمن هذا الفهم لمصطلح التناص تُصنّف الدراسة الموسومة بـ (التناص في شعر خليل حاوي) [2] ، إذ يرى الباحث أن تنوع التناص في شعر حاوي مردّه إلى اندماج الشاعر مع واقع المقروء الثقافي العربي الذي ينتمي إليه ، واعتماده على مخزون ثقافي كبير تجمّع عنده من خلال قراءته للشعر القديم[3] .

وعند استعراض الأمثلة التي تسوقها الدراسة للتدليل على هذا التنوع التناصي عند الشاعر نجد أنها تدخل في صلب المفهوم القديم للتناص ، أي التناص التقليدي

---

[1] تركي المغيض ،سابق ، ص١٣٢ .

[2] رمضان محمود البالاني : التناص : تداخل النصوص في شعر خليل حاوي ، رسالة ماجستير مطبوعة بالآلة الكاتبة، المكتبة المركزية لجامعة بغداد ، ربيع الثاني ١٤١٩هـ — آب ١٩٩٨م .

[3] نفسه ، ص٨٨ .

(التضمين والاقتباس) والتناص التكويني المتعلق بحتمية اعتماد المبدع على مخزونه ومقروئه السابق بقصد منه أو غير قصد .

ففي هذا المقطع الآتي من قصيدة (الكهف) يرى الباحث تقاطعا مع الموروث الديني ، ويصنفه تحت فصل التناص مع الكتب السماوية والموروث الديني :

وعرفتُ كيف تمطُّ أرجلَها الدقائق

كيف تجمدُ ، تستحيلُ إلى عصور

وغدوتُ كهفاً في كهوف الشطِّ

يدمغ جبهتي

ليل تحجّر في الصخور[1]

ويلاحظ القارئ أن هذا المقطع لا علاقة له مع قصة الكهف الواردة في القرآن ، فلا وجود لبعض أحداث القصة أو شخصياتها ، أو ملفوظاتهم ... بل إن لفظة الكهف المذكورة (وغدوت كهفا) أو عنوان القصيدة : (الكهف) لا تشير إلى كهف معين ، والمقطع الشعري - بهذا - لا تناص فيه/مثله في ذلك مثل المقطع التالي :

ليت هذا البارد المشلول

يحيا أو يموت

رثَّ فيه حسُّهُ

أعصابهُ انحلّتْ شباكا من خيوط العنكبوت[2]

فالباحث يرى فيه تناصا مع الآية الكريمة "ثم لا يموت فيها ولا يحيى "[3]، والآية "وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت" ، [4] لاشتراك مدلول النص مع مدلول الآيتين .

والحقيقة أن هذا الاشتراك لا يسوّغ القول بالتناص ، لأن هذه المعاني من المشترك الشائع بين الناس قديما وحديثا ، فهم يصفون العليل بقولهم : هو

---

[1] أنظر : البالاني ، سابق ، ص٤٠ ، وأنظر خليل حاوي : ديوانه ، دار العودة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٢ ،ص٢٧٩ .

[2] نفسه ، ص٤٧ .

[3] سورة الأعلى ، الآية (١٣) .

[4] سورة العنكبوت ،الآية (٤١) .

بين الحياة والموت ، ويشبهون الشيء الواهن بخيوط العنكبوت ، وهذا من المخزون والمقروء الذي يتفق مع رؤية الباحث النظرية للتناص [1] ، لكنه يختلف عن التناص الحقيقي لغياب إنتاجيته ، فأي فائدة نرجوها من أن نعزو التناص إلى قول الشاعر (يحيا أو يموت) حتى لو عُدّت هذه من التناص؟

ولتجنب الإطالة أتوقف عند نموذج واحد عده الباحث من التناص الأدبي ، وفيه نرى مدى التكلف والتعسف الذي يفرضه التناص التكويني على متبنيه :

وعرفتُ كيف تمط أرجلَها الدقائق

كيف تجمدُ ، تستحيلُ إلى عصور

وغدوتُ كهفًا في كهوف الشطّ

يدمغ جبهتي

ليل تحجّرَ في الصخور

وتركت خيل البحر تعلك

لحم أحشائي

تغنيه بصحراء المدى

... ...

في الريح تُعولُ ، تستغيثُ ، وترتمي

غبّ انسحاب البحر[2]

يقول : ونجد هذا الاستهلال يقوم على أشلاء عدد من النصوص ، وخصوصا المعلقات ، ويتقاطع معها ، فصورة الزمن المتجمد هي واقع مطلع قصيدة امرئ القيس :

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ   بسقطِ اللوى بين الدخول فحومل

وانفتاح صورة الريح وهي تعول عند حاوي على صورة الريح وهي تتناوح عند امرئ القيس :

---

[1] رمضان البالاني ، سابق ،ص٣٥ .

[2] نفسه ، ص ٨٩-٩٠ .

فتوضح فالمقراة لم يعفُ رسمُها لما نسجتها من جنوب وشمأل

وانفتاح استهلال القصيدة هذا على مطلع معلقة طرفة أكثر وضوحا من خلال أطلال خولة التي غدت تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد [١].

أترك الحكم للقارئ هنا ليحكم من خلال النص والتعليق عليه من قبل الباحث الذي اضطر لملء دراسته بمثل هذه النماذج انسجاما مع رؤيته للتناص في أنه الأخذ من المخزون والمقروء ، وهي رؤية تابع فيها أحمد الزعبي - كما أعتقد - لأن تقسيم بحثه تقسيما مضمونياً لم يفعله من النقاد سوى الزعبي ، ودراسات الأخير في التناص من أهم مراجع الباحث كمابُدت في بحثه .

---

[١] نفسه ، ص٨٩-٩١ .

ثانيا : المزاوجة بين المفهومين (التكويني ، الخاص)

لم يستطع بعض النقاد التخلص من سلطة القديم في مجال التحليل التناصي مع وعيهم لحقيقة المصطلح وضوابطه وشروطه في النقد الحديث . ففي هذا النوع من الممارسة التحليلية المزدوجة تبرز هوة عميقة تفصل فيما بين النماذج المدروسة ، فمرة تشعر بعمق فكر الناقد ومنهجيته الواضحة ونظرته الواعية للتناص ، ومرة ينزلق فيمتثل للرؤية السلفية ، متناسيا ما يعرفه من القوانين والضوابط المقترحة التي تكفل للنص ثراءه ، وللنقد وظيفته و نقاءه .

يضع رجاء عيد يده على السمة الفارقة بين التناص بمفهومه الحديث ، ومفهوم الظاهرة في النقد القديم والتكويني فيقول :"إن تلك المتناصات في إطار النص لا تتجمع تجمعا مجانيا ،وما هي بالتداعيات السلطوية من مخزون الذاكرة ،وإنما لها أثرها وتأثيرها في القراءة إذ يتيح النص المتناص تزامن البنيات مهما اختلفت مسافاتها الزمنية وذلك من خلال التتالي الزمني،والتغير الدلالي،وهذا يشكل ويمنح فضاءات تأويلية "[1]

وإذا أضفنا إلى ذلك نظرته الدقيقة للمعارضات من أنها في أغلبها "مستلب في الموروث الشعري ، ومحاكاة لا غَناء فيها "[2]، أدركنا ما وقع فيه الباحث من ازدواجية نتيجة انصياعه للموروث النقدي في هذه القضية ، ولعل النماذج التالية تبدو صالحة لأن تكون شاهدا على هيمنة هذا النقد السلفي عليه ، يقول محمد أبو سِنّة :

وإذا ضحكوا فكما ينفلقُ الصخر

لا أحد يقول حقيقتَهُ

... فالكلمات هنا من جلد يتشقق

ينزف منها الدم[3]

ويقول صلاح عبدالصبور :

الناس في بلادي جارحون كالصقور

---

[1] رجاء عيد : القول الشعري ، سابق ، ص٢٢٧ .

[2] نفسه ، ص ٢٢٩ .

[3] محمد أبو سنّة : الأعمال الشعرية ، م١ ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص٥٦٢ .

غناؤهم كرجفة الشتاء في ذؤابة الشجر
وضحكهم يئز كاللهيب في الحطب[1]

ذكر الناقد أن تلك من هذه ، وقد حاولت جاهدا أن ، أبحث عن الصلة بينهما ، أو ذلك الملمح المشترك فلم أوفق ، أهو المضمون المشترك ؟ أم الاشتراك اللفظي في جملة (الضحك)؟ جميع شروط التناص منتفية هنا ، فلا القصدية والوعي ، ولا الشكل والسياق ، ولا الخرق والتعديل . . يتحدث أبو سنة في أحد الأمراض التي تعاني منها المجتمعات أو التي يعاني منها مجتمعه ، الناس يظهرون غير ما يبطنون ، ويحملون ما يوارون ، كلمات الحقيقة عندهم لا تحتمل ، فاضحة ، ملوثة كشرف العذراء المثلوم.

بينما يتحدث عبد الصبور عن صفة أخرى يتصف بها ناس بلاده ، إنهم في الغلظة والجفاء والشدة كالجوارح ، مظاهر السعادة عند غيرهم مظاهر خشونة وجفاء عندهم (غناؤهم رجفة وضحكهم أزيز) ، أبو سنة يتحدث في النفاق ، وعبد الصبور يظهر المفارقة بين طبيعة ناس بلاده وفطرتهم ومظاهر خلقتهم ، ما يتمتعون به من طيبة لا تعبر عنها تفاصيل الوجوه .

كان من الممكن أن نجد مسوغا لو كان السياق متماثلا أو متشابها ، لكنه - كما المضمون - مختلف تماما ، ولا اشتراك إلا في لفظة (الضحك) وإن تجاوزنا فصورة الضحك (ضحكهم كانفلاق الصخر) ، (كصوت اللهيب في الحطب) . ولو كان مثل هذا التشابه من التناص لكانت تشبيهات العرب كلها تناصا ، إذ يمكن أن يتفق آلاف الناس في المشبه ، لكن التميز والتفاوت بينهم يكمن في المشبه به وكيفية الوصول إليه والتعبير عنه .

وفي مثال آخر يجعل بيتا لشوقي تناصا مع بيت [2] للمتنبي يقول فيه :

ليس من مات فاستراح بميّتٍ إنّما الميتُ ميّتُ الأحياء[3]

ويقول شوقي :

---

[1] صلاح عبد الصبور : ديوانه ، ط٤ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص٢٩ .

[2] رجاء عيد ، القول الشعري ، سابق ص٢٣٦ .

[3] العكبري : التبيان : ، سابق ، ج٣ ، ص٢٨٨ .

والناس صنفان : موتى في حياتهم   وآخرون ببطن الأرض أحياءُ[1]

وقبل أن نناقش هذا ، نستعير قول الغذامي الذي استشهد به الناقد :" وهنا يصبح ويصدق القول : بأن السياق كتقليد أدبي راسخ قد يتغلب على (النص) ويجعله مجرد محاكاة لما سبقه من نصوص مماثلة ، ولو حدث هذا - وكثيرا ما يحدث - فإن النص سيسقط ، ويصبح نصا فاشلا كتقليد مفضوح" [2].

ومع إيماننا بأن كل تغيير في الشكل يتبعه تغيير في المحتوى ، فإن السمة الأسلوبية و (الثيمة) الغرضية بين البيتين واحدة ، الألفاظ متشابهة ، والغرض واحد ، وإرادة المعارضة منتفية ، لأن بيت شوقي من البسيط ، وبيت المتنبي من الكامل و حتى لا نردّد أحكام النقاد العرب في السرقات ، فإن السرقة هنا غير متحققة لأن الشكل مختلف ، والسابق جلّي مشهور ، والمعنى - تبعا لاختلاف الشكل - غيره في بيت المتنبي ، ولكن انتفاء حكم السرقة والانتحال لا يعني أن يكون تناصا ، لأن لمثل هذا الحكم شروطا غير متحققة ، وأهمها خرق الدلالة ولا خرق فيه ، وقد يقول قائل : ربما قصد الباحث التناص العام الذي تدخل فيه مثل هذه النصوص ، ولم يعن التناص المشروط . لكنني أترك الرد له ، فهو يقول : " إن مثل هذا التناص لا يضيف سوى تكرارية لا تتفرّد بسمات مفارقة ، ولا تتملّك جماليات فارقة " [3]. فهو - إذن - و من خلال أمثلته كلها يقصد التناص الخاص المشروط الذي يضيف ويتفرد بسمات مفارقة فارقة - كما يقول - بل إنه يرفض ما يُسمى بتناص المبدع مع نفسه ، لأن المبدع - غالبا - ما يكرر نفسه من خلال تكرار قوله وأسلوبه وعباراته ومفرداته وتشبيهاته ... وما جاء الاقتباس السابق إلا في سبيل بيان رفضه للتناص من هذا النوع ، لكنه - وكما رأينا - وقع فيما حذّر منه حين نسي أن البحث عن الأصول أسطورةٌ تُخرج التناص عن مداره ، ولهذا اشترطَ الجلاءُ والوضوح في الأجزاء المقتطعة سواء كانت قبلية (النصوص السابقة) أو من العناصر البعدية كالهوامش والافتتاحيات ... الطارئة على النص بعد إنتاجه ، ففائدة الوضوح والشهرة هنا تظهر من خلال المقارنات والمقايسات بين دلالة الأثر القديم ودلالة الأثر اللاحق والمفارقة المتولدة بينهما ، فكيف نجد مثل هذه المقايسات والدلالات الفارقة إذا كانت دلالة القديم ودلالة الحديث

---

[1] أحمد شوقي : الشوقيات ، دار مكتبة التربية ، سابق ، ج٢ ، ص٨ .

[2] رجاء عيد ، القول الشعري ، سابق ، ص ٢٣٧ .

[3] نفسه ،ص٢٣٨ .

واحدة ؟ إن ما أقصده بازدواجية الناقد : رفضه للتناص العام بداية حين كان يطمح " لتتبع تحولات تلك النصوص ، واستكشاف قيم تحركها ، ومدى توظيفها ، وما تضيفه في إعادة إبداع جيدي وتشكيل مخالف"[1]. في الوقت الذي يقدم فيه بيت شوقي مثالا لا يؤدي الغرض منه بالقدر الذي ينفي فيه مقولته وينسفها .

في مسار آخر نعثر على ضالتنا من النصوص التي يؤدي فيها التناص دوره ووظيفته المفترضة ، وكان يجدر بالناقد أن يتوقف عندها ، وعندها فقط ، لأن الهدف من التناص هو الوقوف على جمالية الأداء التناصي ، وليس النبش والتفتيش عن دفائن لا يعد كشفها إنجازا ،ولا الوصول إليها ثراء وإبداعا . في قصيدة اعترافات لمحمد الفيتوري يقول فيها :

وأحسّ بشيءٍ مصلوب
ينزعُ أطرافي المصلوبة
ويغوصُ بصدري كالسكين
"دع المقادير تجري في أعنّتها
ولا تَبِيتَنّ إلا خالي البال"
ويحي من هول الأكذوبة
ويحي وأنا شفتا شعبي ، أنا عيناه
كيف تناسيت ضحاياه[2].

هنا تتطابق وجهة نظر الباحث التي أوردها في مهاده النظري مع هذا الأنموذج الذي ساقه للتطبيق لتحقق كامل الشروط المفترضة : القصدية والوعي، وتظهر هذه من خلال علامات التنصيص المحيطة بالجزء المقتطع ، واختلاف تفعيلة هذا الجزء عن تفعيلة النص من جهة أخرى ، إضافة إلى جلاء البيت الشعري وشهرته ، ثم الشكل ، حيث نقل الشاعر المعنى بمبناه ، ثم المخالفة بين دلالتي النص المجتلب من ناحية والنص الحاضر . إنها الثورة على دلالة القديم ، والتمرّد على رؤية السلف ، تلك حقيقة التناص الذي فرض حضوره على الشعر العربي الحديث ، واستحثّ النقاد على الغوص في مختلف أبعاده ، إلا أنهم آثروا البحث عنه في المتشابهات

---

(1) نفسه ، ص ٢٣٠ .

(2) محمد الفيتوري : ديوانه ، دار العودة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٧٩ ، ص ٣٧٩ .

والمعارضات التقليدية ، وأشباهها مما عُدّ منجزاً سهل الإدراك ، بسيط التناول ، عديم الفائدة .

يأمر النص القديم بالتخلي عن الهموم والأفكار،والتسليم بالقدر من أجل الراحة الذاتية والاطمئنان ،وتلك الرؤية لا تعجب الفيتوري فيتمرد عليها بل إنه يرى هذا النص الذي يحمل هذه الدلالة سكّيناً أو شيئا مصلوبا يخترق صدره ليلقي إليه بهذه النصيحة ،لكنه يأتي بما يخالفها ،تلك النصيحة ليست إلا أكذوبة ، وما الشاعر إلا لسان قومه ،وقائدهم ، ليس له أن يمتثل لدلالة القديم فيترك المقادير تجري في أعنتّها.ويسوق الباحث - رجاء عيد - أنموذجا مثاليا آخر ، يتجلى فيه التحوير المنتج ، لكنه لم يتوقف عنده لإظهار عمق التناول النصي فيه[1]. يقول أمل دنقل :

١. جبل التوبادِ حيّاك الحيا
وسقى الله ثرانا الأجنبي

٢. وطني لو شُغلتُ بالخلد عنه
نازعتني لمجلس الأمن نفسي

٣. هكذا أضحى التنائي بديلاً من تدانينا
وتناوبنا شريداً وأسيراً وقتيلاً[2]

في هذا النص استدعاءٌ محرف لثلاثة نصوص ، اثنان منا لشوقي ، والأخير لابن زيدون :

جبل التوباد حيّاك الحيا   وسقى الله صبانا ورعى[3]
وطني لو شغلت بالخلد عنه   نازعتني إليه بالخلد نفسي[4]
أضحى التنائي بديلا من تدانينا   وناب عن طيب لقيانا تجافينا [5]

لقد حافظ دنقل على شكل النص القديم المشهور مع إدخال بعض التعديل الطفيف القادر على حرف الدلالة باتجاه دلالة نصه الجديدة ، وهذه الآلية من شأنها

---

[1] رجاء عيد : القول الشعري ، سابق ، ص٢٣٥ .
[2] أمل دنقل : سابق ، ص ٣٩٨-٣٩٩ .
[3] رجاء عيد : القول الشعري ، سابق ، ص٢٣٥ .
[4] أحمد شوقي : ديوانه ، مداخلة و تحقيق : إميل كبا . دار الجيل ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥ ، ج٢ ، ص٢٦٣ .
[5] ابن زيدون : ديوانه ، دار صادر ، بيروت ، د.ت ، ص٩ .

الإبقاء على وضوح دلالة السياق الأصيل في سبيل إظهار المفارقة الساخرة المتولدة من تنافر الدلالتين : القديمة و الحاضرة .

ونلحظ هنا كيف تحققت جميع شروط التناص النقدي أو التناص المنتج ، إذ أن معنى الإنتاجية ليس أن يصير النص منتجا - بفتح التاء - كما هو مفهوم التناص التكويني - وإنما بكسر التاء - أي ليصير منتِجا مولِّدا لدلالة جديدة مفارقة ومخالفة لدلالة النص القديم .

وتُقِرّ دراسة " المكوّن التناصي في الصورة الشعرية عند محمود درويش "[(١)]، بتلك التعددية المربكة لمفهوم التناص ، وبالإشكاليات المتولدة عن ذلك حال التطبيق ، لكنها تسعى إلى الأخذ بمفهوم محدد للتناص قبل البدء في التطبيق ، وقد أحسن الباحث في محاولته استجلاء الفضاءات التي أصدرت مثل هذه التوجهات الملبسة والآراء المتضاربة .

هذا الاستجلاء يتبين من توصّله إلى الطريقة أو المنهج الذي يجب الأخذ به لتجنب الانزلاقات المصاحبة للأخذ بمفهوم التناص العام ، يقول : "إنه من الأسلم الأخذ بالمفهوم الأضيق "[(٢)] لأن الأخذ بالمفوم الواسع "أمر قد تمت الشكوى منه في المدة الأخيرة"[(٣)] ومن هنا يحدد إطار عمله وهو : البحث في " العناصر التي يريد المؤلف توظيفها بشكل واع ، بحيث يميزها القارئ ، وتصبح مستوىً إضافيا من امتداد المعنى. ومثل حفريات النص هذه تختلف عن البحث في المصادر ، ومصادر التأثير ، لأنها لم تعد بَحثا عن توالدية النص وأصوله ، بل هي محاولة لتوسيع المعنى وتكوينه "[(٤)]

وللتدليل على طريقته الإجرائية يلجأ إلى مثال من رواية إميل حبيبي :"فآمنت يا محترم بأن الأمر مكتوب علينا ، فلا بد مما ليس منه بد ، أو كما جاء في الأغنية الإيطالية التي ترجمتها شعرا :

مشيناها(خطاً) كتبت علينا ومن كتبت عليه (خطاً) مشاها[(٥)]

---

(١) ابراهيم محمد أبو هشهش : المكون التناصي في الصورة الشعرية عند محمود درويش ،سابق .

(٢) نفسه ، ص١٧٠ .

(٣) نفسه ، ص١٧٠ .

(٤) نفسه ، ص ١٧٠ و هو اقتباس منقول عن : . Pfister Manfred : konzepte der- Intertextualitat .

(٥) نفسه ، ص١٧١-١٧٢ .

وهنا يعلق الناقد على هذا الجزء : بأن السارد قد حرّف الدلالة المألوفة من خلال وصف بيت الشعر العربي الشائع بأنه طارئ على الثقافة العربية ، والفضل لسعيد في نقله من أصله الإيطالي إلى الثقافة العربية[1].

وحتى الآن فإن هذا ينسجم وما يعنيه التناص الحقيقي ، وسنلحظ بعد قليل كيف سيتحطم هذا الانسجام ، وكيف سيختلف هذا الأنموذج مع (النماذج الدرويشية) التي يسوقها الباحث في نطاق تطبيقه أو دراسته ، حيث يغدو عمل الباحث حفراً وتنقيبا واصطيادا للأصول ، الأمر الذي يعارضه الكثيرون ممن يرون بأن التناص لا صلة له مع قضايا تأثير نص في نص ، أو كاتب بكاتب .

يربط البحث - في أحد أمثلته - قصة خبيب بن عدي الذي أسرته هذيل وباعته لقريش فصلبوه - انتقاما لقتلى بدر - بعد أن طلب منهم الإذن لصلاة ركعتين ، يربط هذه القصة بقول درويش في قصيدة (الأرض) .

في شهر آذار تستيقظُ الخيلُ

سيدتي الأرض

والقمم اللولبية تبسطها الخيل سجادة للصلاة السريعة

بين الرياح وبين دمي

نصف دائرة ترجع الخيل قوساً

ويلمعُ وجهي ووجهك سيفا وعرسا[2]

" فالخيل التي تستيقظ في شهر آذار هي انتفاضة يوم الأرض "[3] و " الخيل في الصورة التالية هي خيل الفتح الإسلامي ، فهي تمهد لانتشار الإسلام ، وتبسط القمم اللولبية سجادة للصلاة السريعة "[4]، وعن علاقة قصة خبيب بهذا المقطع يقول : "الصلاة السريعة ، والرماح ، هما المؤشران اللذان يفتحان الصورة الدرويشية على القصة الغائبة "[5].

---

(1) نفسه ، ص١٧٢ .

(2) محمود درويش : ديوانه ، دار العودة ، بيروت ، ط١٣ ، ١٩٨٩ ، ص ٦٢٢ .

(3) أبو هشهش ، سابق ، ص ١٧٨ .

(4) نفسه ، ص١٧٨ .

(5) نفسه ، ص ١٧٨ .

وبعيدا عن صحة هذا التأويل هنا ، فإنه ليس هناك من عنصر موظّف (شكلي) يستطيع القارئ تمييزه ، فالصلاة السريعة والرماح لا تكفيان لتأكيد العلاقة بين النصين ، وما دامت الخيل هي خيل الفتح ، فلم لا تكون الرماح رماح فرسانها ، والصلاة السريعة صلاتهم ، انسجاما وتوافقا مع بقية التأويل ؟

وما شرّعت الرماح وما حُملت إلا لبسط سجادة الصلاة على القمم اللولبية ، وحينها لا علاقة لقصة خبيب بالنص ، وما يقول به الناقد احتمال تأويلي ينفيه آخرون ، وقد أقر أولا بأن الخلاف ليس في حقيقة الظاهرة بقدر ما هو في نوع هذه العلاقة التي يجب أن يُعترف بها كعلاقة ناضجة تؤدي الغرض والوظيفة ،[1]بمعنى : أن ظهوره على سطح النص لا يخفى على القارئ ، كما لا يختلف القرّاء في الوجود من عدمه ، وإنما في دلالة هذا الوجود ، ومع ذلك نسي الناقد أو تناسى ما أقره بداية ، وراح يُنقّب عن الأسس والمصادر بدلا من البحث في دلالة المتحقق بالفعل منها على ظاهر النص ، وهو يدرك هذا الاضطراب وهذه الازدواجية فيسارع إلى تسويغ عمله بهذا الاستشهاد : "وفي مثل هذا الشكل من أشكال التناص ، تتعالى الكتابة ـ حسب تعبير حاتم الصكر ـ فوق المؤثر ، وتصبح عملية شبيهة بعملية الهضم التي تمهّد للتمثل والامتصاص ، واكتساب طاقة ومادة حياتية لا صلة لها بالطعام المهضوم ، بل هي لا تُبقي له شكلا أو مادّة بعد أن يتم تحويله "[2].

ولكن هذا الاقتباس المبتور يشبه الاكتفاء بقوله تعالى:"ويل للمصلين" فالصكر يتحدث عن هذا الشكل العام (التكويني) لا مؤيدا له كما فهم الناقد ، وإنما لينفي الفائدة منه ، فهو يتمّمُ فكرته التي اجتزأها الناقد ، والعودة لمرجع الاقتباس تفيدنا إذ يكمل الصكر النص بقوله : "ولا شك أن (التنصيص) في هذا المجال يغدو سلاحا مضادا ، فالمعرفة تمارس قوتها النصية لتجعل الآخر جزءا من نص جديد ، ولا يُكتفى بتضمينه أو الإحالة إليه هامشيا للتعريف بثقافة الناصّ أولا ، وللبرء من تهمة السرقة ثانيا . ولولا وجود مثل هذه الهوامش ، والمقدمات التوضيحية لما أمكننا الاهتداء إلى المرجع ـ لا لجهلنا به، فقد يكون شائعا مقروءا ـ بل لأن عملية تنصيصه ، أي تلققه وهضمه وتمثله كانت دقيقة إلى حد محوه نهائيا"[3]

---

[1] نفسه ، ص ١٦٩ .

[2] نفسه ، ص١٧٩ .

[3] حاتم الصكر ، تنصيص الآخر ، سابق ، ص٢٤ .

هنا ينسف الصكر المعنى الذي فهمه الناقد ، أو توهّمه حيث يبين : أن جزئيات المهضوم - إن لم تُنصّص - فإنها ستحيل عندئذ إلى مشاركاتٍ لا بد منها في الفكر الإنساني عموماً [1] ، وهنا لا تعد هذا ملكاً لمحدّد ، وما دامت كذلك ، فلا تناص فيها ، كما لا سرقة فيها كذلك .

وفي مثال آخر له يقول : "في قصيدة (بكاء) على سبيل المثال تقفز إلى ذهن المتلقي قصة (أوسكار وايلد) الشهيرة (العندليب والوردة) من خلال مفردات محددة مثل : شوكة ، القلب ، دم ، ورد " [2]. في قصة (وايلد) يجثم البلبل على شجيرة الورد البيضاء ، ويترك شوكتها تنغرس في قلبه ، فيسري دمُه فيها لتتحول إلى وردة حمراء تُصبح كنزاً لطالب شاب اشترطت عليه إحضارها فتاةٌ يطمح لمرافقتها ، ولما جاء بها ألقتها على الأرض لتدوسها عجلات عربة مارة ، بينما تصعد الفتاة الدرج متأبطة ذراع آخر [3] .

وفي نص درويش :

شوكةٌ في القلب ما زالت تَغزّ

قطراتٌ قطرات لم يزل جرحي ينزّ

أين زرّ الورد ؟

هل في الدم ورد ؟

يا عزاء الميتين !

اتركي قلبي يبكي [4]

يشار أولاً إلى أن القصة من ثقافة مغايرة ، والبحث في التعالق بينهما من مهمات النقد المقارن والمثاقفة - مع أنني أميل إلى وصف هذا بالأخذ والتأثر بالثقافة الغربية ، ومجال التناص ليس هو مجال النقد المقارن ، وإن كان الأخير يدخل في مفهومه العام الذي يصفه الناقد نفسه بأنه متطرف [5] .

---

(1) نفسه ، ص٢٤ .

(2) أبو هشهش ، سابق ، ص١٧٦ .

(3) نفسه ، ص١٧٦ .

(4) محمود درويش : ديوانه ، سابق ، ص٥٠ .

(5) أبو هشهش : سابق ، ص١٦٩ .

وبعيدا عما سبق ، ليس هناك من أدلة شكلية كافية لإثبات هذا الانتماء بين النص والقصة ، فمضمون النص يوجب استدعاء هذه العناصر المتشاكلة (الشوكة ، القلب ، الدم) كل تضحية تستدعي سلاحا ، وضحية ، ودليلا على حصول هذه التضحية ، وبعد ذلك إما أن تثمر هذه التضحية (وردا) ، وإما أن تضيع هباء ويبقى القلب (يبكي) .

وإذا ربطنا نصوص درويش عامة بقضيته المهيمنة على نتاجه اتضحت لنا وجاهة هذا التأويل ، وهشاشة الخيط الرابط بين النص والقصة ، في الوقت الذي يُشترط فيه حضور النص القديم أو السابق بكل عنفوانه وقوته لا في دلالته ، ولكن في شكله أو بعض شكله ، فإن أصرّ الناقد على وجود مثل هذه العلاقة ، فإنّما يصر على إثبات علاقة تأثير وتأثر خفية وغير مقصودة ، بخلاف ما يفعل الناص أو العامل بالتناص ، كما في المثال الآتي الذي وُفّق فيه الباحث :

يقول درويش في قصيدة (موسيقى عربية) :

أكلما ذبلت خُبّيزة

وبكى طير على فنن

أصابني مرض

أو صحت : يا وطني[1]

يشير الناقد هنا إلى التعالق بين هذا المقطع وأبيات ابن الدمينة الشهيرة[2]:

ألا يا صبا نجد متى ، هجت من نجد لقد زادني مسراك وجدا على وجدي

أ إن هتفت ورقاء في رونق الضحى على فنن غض النبات من الرند

بكيت كما يبكي الوليد ولم تكن جزوعا ، وأبديت الذي لم تكن تبدي[3]

هنا يختلف الأمر ، حيث يبدو التعالق واضحا لوجود العناصر الشكلية التي تؤكد الربط والتعالق بينهما :

أكلما ذبلت خُبيزة | أكلما هاج صبا نجد

---

(1) نفسه ، ص١٨٢.

(2) نفسه ، ص ١٨٣.

(3) ابن الدمينة : ديوانه ، صنعة أبي العباس ثعلب و محمد بن حبيب ، تحقيق : أحمد راتب النفاخ ، مكتبة دار العروبة ، القاهرة ، د.ت ، ص٨٥ .

وقد ذكر بأن هذه الأبيات تدين بها القصيدة لأبيات ثلاثة شهيرة للمتنبي ، وبيت لعنترة على الترتيب[1]:

- ذكرُ الفتى عمرُه الثاني و حاجتهُ   ما فاته ، وفضول العيش أشغالُ [2]
- ذو العقل يشقى في النعيم بعقله   وأخو الشقاوةِ في الجهالة ينعمُ [3]
- هذا عتابك إلا أنه مِقةٌ   قد ضُمِّنَ الدرّ إلا أنه كلم [4]
- ولقد ذكرتك والرماحُ نواهلٌ   منّي وبيض الهند تقطرُ من دمي [5]

والحقيقة أن الارتباط بين أبيات قصيدة (المساء) وهذه الأبيات واضحٌ بيّن من خلال الشكل و الدلالة ، وهذا التلاحم بينهما يؤكد قصدية مطران للتناص ، بمعنى أن التناص الخاص هنا قد حقق كثيرا من شروطه فيها : جلاء المضمّن وشهرته ، حضور النص القديم بمبناه أو بعض مبناه ، قصدية المبدع له ، انتفاء محاولة السرقة ، غير أن تشابه الدلالة يحرم مثل هذا التناص من إنتاجيته وإعادة الكتابة المفترضة فيه ، و يعيده بهذا إلى الأشكال التقليدية للتناص (التضمين والاستشهاد) التي تدخل في عداد آليات التناص العام .

يقول الناقد في دراسته "يجد المرءُ نفسه من جديد أمام وضوح خيط التراث حتى لدى شاعر حديث"[6]، ويقصد السياب . ويشعرُ الدارس -من لفظة (حتى)- بقناعة مغلوطة لدى الناقد مفادها : أن الأصل في التناص أن يكون في النصوص القديمة ، والصحيح أنه بمفهومه المعاصر لا يتحقق إلا في النصوص الحداثية ، لأنها نصوص مدروسة مصنوعة ، يتوجه فيها الشاعر إلى هذه الأداة بوعي للاستفادة من بعدها الشعري الذي يتحقق لها ، من خلال الانحراف والانزياح عن دلالة النص القديم،

---

[1] عبد النبي ، خيط التراث ، سابق ، ص١٨٧ .

[2] العكبري : التبيان ، سابق ، ج٣ ، ص ٢٨٨ .

[3] نفسه ، ج٣ ، ص ١٢٤ .

[4] نفسه ، ج٣ ، ص ٣٧٤ .

[5] الخطيب التبريزي : شرح ديوان عنترة ، تحقيق : مجيد طراد ، دار الكتاب العربي – بيروت ط١، ١٤١٢هـ – ١٩٩٢م ، ص١٩١.

[6] عبد النبي اصطيف : خيط التراث ، سابق ، ص١٨٧ .

ويبرز هذا بوضوح من خلال قصيدة السياب : (لأني غريب) والتي يستدعيها الناقد كشاهد آخر على العلاقة مع التراث[1]

لأنّي غريب

لأن العراقَ الحبيب

بعيدٌ ، وأنّي هنا في اشتياق

إليه ، إليها ... أنادي عراق

فيرجعُ لي من ندائي نحيب

تفجّرَ عنه الصدى

أحسّ بأني عبرت المدى

إلى عالمٍ من ردى لا يجيب

ندائي

وإمّا هززتُ الغصون

فما يتساقطُ غيرُ الردى :

حجارٌ

حجارٌ وما من ثمار،

وحتى العيون

حجارٌ،

وحتى الهواء الرطيب

حجار يُندّيه بعض الدم .

حجارٌ ندائي ، وصخرٌ فمي

ورجلاي ريحٌ .. تجوب القفار[2]

وهذه القصيدة تتناص مع الآيات الكريمة - كما يقول الباحث[3] - " واذكر في الكتاب مريم إذ انتبذت من أهلها مكانا شرقيا ..... فناداها من تحتها ألاّ تحزني قد جعل

---

[1] نفسه ، ص١٨٧ .

[2] بدر شاكر السياب : ديوانه ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ ، ج١ ، ص١٩٥-١٩٦ .

[3] عبد النبي : خيط التراث ، سابق ، ص١٨٩-١٩٠ .

ربك تحتك سريّا ، وهزّي إليك بجذع النخلة تُساقط عليك رطَبًا جنياً ، فكلي واشربي وَقرّي عينا "[1] .

إن الآلية التي استخدمها السياب هنا تختلف تماما عنها في شعر مطران ، ولقد أحسّ اصطيف بجمالية التناص وعمقه هنا فأسهب في التحليل والمعالجة - على العكس مما فعله هناك ، في قصيدة مطران ، وهذا وحده كاف للتدليل على الإنتاجية و إعادة الكتابة المقصودة والمبتغاة في التناص الخاص .

لقد كان السياب - كما يقول الناقد - في رحلة استشفاء في بيروت ، فأحس من خلال غربته بوحدة الموقف مع السيدة مريم يوم انتبذت من أهلها مكانا قصيا ، وهذا الاتفاق بينهما دعاهُ لمحاولة الخروج مما هو فيه كما فعلت السيدة مريم في النص الأول "لقد كان هز جذع النخلة بداية النهاية في معاناة السيدة مريم ، ومنعطف التحول في مصيرها "[2]، ومثلها فعل السياب : هز الغصون لتساقط رطبا جنيا ، ولكن ماذا كانت النتيجة ؟ إن النص الجديد يفترق عن مسار النص الأول في هذه اللحظة وينحرف ، "انها لم تكن غير الردى ، وليس هناك سوى الحجارة ، الثمار حجارة ، والعيون حجارة ، والهواء الرطيب حجارة ، ونداؤه حجارة ، وفمه حجارة "[3].

يقول :" وهكذا يجد القارئ لهذه القصيدة نفسه في مواجهة نصين ، يؤكد كل منهما الآخر و ينفيه في آن ، فعلى الرغم من أن ، نص القصيدة يؤكد حضور النص القرآني فيه ، فإنه في النهاية ينفيه "[4]

وهذا الفارق بين الاستخدامين (التقليدي ، الحديث) هو الشرط الذي كان من الواجب على الناقد أن يتنبه لـه عند معالجته لقصيدة (المساء) ، الشرط الذي يحقق - فرادة الأثر وتميزه وثراءه اللامحدود .

لقد استطاع السياب - فعلا - أن "ينطلق بنصه خارج آفاق توقّعات قارئه على نحو مثير ، فهو من ناحية حطّم رتابة الصورة المألوفة ، وشحنها من ناحية أخرى ، ومن خلال علاقات التناص الجديدة التي أقامها في قصيدته بطاقة تعبيرية هائلة "[5].

---

[1] سورة مريم ، الآيات (١٥-٢٥) .

[2] عبد النبي : خيط التراث ، سابق ، ص١٨٩ .

[3] نفسه ، ص ١٩٠ .

[4] نفسه ، ص١٩٠ .

[5] نفسه ، ص١٩٠ .

ثالثا: التناص الخاص

إن الدراسات التي اتخذت التناص المشروط مقياسا للحكم على الأعمال الأدبية وتحليلها ، ومن ثم تطبيق هذا المقياس في المعالجة هي التي تستحق أن تسمى بـ الدراسة التناصية أو النصية وأشباهها من التسميات الدالة على مثل هذا النوع من الممارسة المنهجية المنضبطة ، التي تتفق فيها الرؤيا النظرية مع التحليل ، أما غيرها فيمكن أن تُحلل وفق هذا المقياس دون أن تمتلك الجرأة على مناقشة الآراء المطروحة المجتلبة في مهادها النظري ، مما يبرز التناقض والمخالفة بين وجهي الدراسة ، وهو عيبٌ قد يفسر بأكثر من تفسير أكثرها تفاؤلا لا يبعث على الارتياح .

ولدينا هنا دراستان في مجال الشعر تبعثان على الإعجاب والفخر للتطابق التام فيهما ما بين النظرية والتطبيق ، إحداهما لكاظم جهاد (أدونيس منتحلا) ، والثانية لمحمد بنيس (النص الغائب في شعر أحمد شوقي).

لم يكن صبري حافظ بعيدا عن الصواب وهو يصف الأولى بالإثارة والتميز "لما بها من أدلّة دامغة على انتحالات الشاعر علي أحمد سعيد الذي يسمي نفسه بـ(أدونيس) وسرقاته "[1] ، لكنه في الوقت نفسه يتهم (جهاد) بممارسة ما نعاه هو على الشاعر حين اتكأ على دراسة الشاعر التونسي (المنصف الوهايبي) "المقموعة أو التي حالت تدخلات أدونيس وحُوارييه دون نشرها فيما يقال دون أن يقر بديْنه "[2]

وأظن أن المؤلف (كاظم جهاد) كان يرد على (حافظ)حين أشار أولا إلى إقرار الوهايبي له بالأمانة[3] ، ثم في قوله :" بأن كون الأستاذ الوهايبي أو سواه قد وقع على بعض الشواهد لا يمنحه من وجهة النظر العلمية أية مرجعية نهائية مبرمة في فرض قراءة معينة لهذه الشواهد دون سواها "[4]

والدراسة المشار إليها : رسالة جامعية معنونة بـ " الجسد المرئي والجسد المتخيل في شعر أدونيس – قراءة تناصية " ، ولما كانت مقموعةً لم تنشر بفعل تدخلات أدونيس وحُوارييه – كما يقول حافظ – فكيف عرف بأن كاظم جهاد انتحلها لو

---

[1] صبري حافظ : أفق الخطاب النقدي ، سابق ، ص١٩٥ .

[2] نفسه ، ص٢٠٤-٢٠٥ .

[3] كاظم جهاد ، أدونيس منتحلا ، سابق ، ص٨٤ .

[4] نفسه ،ص٨٥

أن الأخير لم يشر إليها في دراسته ؟ ثم إن الدراسة - كما يظهر من عنوانها - (قراءة تناصية) بينما يجعلها كاظم جهاد انتحالا ، وهذا الأمر وحده كفيل بنفي الدين الذي يدين به للوهايبي ، مع أنه أقر بالدين - بداية - الدين المتمثل بأخذه بعض الشواهد من الوهايبي ، لكنه تناولها تناولاً مختلفا تماما ، يدلنا على هذا الإقرار إشادةُ الوهايبي بالناقد ، والمراسلة بينهما[1].

لقد قدم كاظم لدراسته بما يضع النقاط على الحروف ، مفرقا ما بين التناص والانتحال ، بل إن التميز والإثارة التي يشير إليهما حافظ تنبعان من قدرة الباحث على تلّمس الخيط الرفيع بين المفهومين ، وهي قدرة لم تتيسر لكثير من النقاد العرب ، من الذين وقفوا قبالة إشعاع التناص التكويني ، ورضوا بتسلط الرؤية (البارتية) عليهم .

يقول جهاد :"يبرز سلوكان اثنان متاحان للتناص الحقيقي : إشعار القارئ بطريقة أو بأخرى بأننا نناصص كاتبا آخر ، فعلى هذا الشعور يعتمد مفعول التناص كله ، أو تذويب نص الآخرومحوه و إعادة خلقه بالكامل بحيث لا يعود أكثر من ذكرى بعيدة"[2]، ويقصد بالتناص الحقيقي التناص المختلف عن السرقة ، أما الأول فهو التناص الخاص المشروط ، والثاني هو التناص الامتصاصي الذي - وإن كان تناصا - فإنه لا يُعول عليه في الممارسة النقدية ، أما ذكر جهاد له : فلأنه أراد إخراج السرقة نهائيا من أي صبغة تناصية .

وعلى مدى الصفحات اللاحقة يثبت الناقد عدة كشوفات لباحثين عرب أثبتوا من خلالها علاقةً ما (تحيط بها علامات الاستفهام) ما بين نصوص أدونيس ونصوص غيره ، وأول هذه الكشوف : مقالة للشاعر العراقي عادل عبد الله[3]، ودراسة المنصف الوهايبي[4] ، ودراسة لصلاح نيازي[5] ومقالة لعبد الواحد لؤلؤة[6].

---

(1) نفسه ، ص٨٤ .

(2) كاظم جهاد ، أدونيس منتحلا سابق ، ص٧٩ .

(3) انظر : المرجع نفسه ، ص٧٩-٨٣ .

(4) نفسه ، ص٨٤-٩٤ .

(5) نفسه ، ص٩٤-٩٧ .

(6) نفسه ، ص١٠١-١٠٥ .

لكن فضل الناقد يبرز لا من خلال حشده للشواهد ، وإنما من خلال توجيهها ؛ حين عرض للمقابلة بين النصين (المنتحِل والمنتحَل) في جداول للتأكيد على النقل التام للنص الأصيل ، وانتقاله بجسده وروحه إلى النص الجديد مشكلا بؤرته الدلالية والدال عليها معا ، وأسوق هنا واحدا من شواهده ، فيه "تجد عملا للتضليل بالغ الغرابة ، ومحزنا في الأوان ذاته"[1]، حيث ينطق أدونيس بلسان (الشلغماني) كما لو كان "ينقل أفكاره عن الذاكرة ، مُقدمًا إياه على الرواية "[2] .

في هذا الشاهد ينقل أدونيس عبارات كتبها ابن الأثير حول عقيدة الشلغماني ومريديه ، ولا يتعدى دور الشاعر فيه دور تحويل الضمائر مداراة لمتطلبات فعل الرواية والنقل ، يتضح هذا ـ كما يقول جهاد ـ من خلال هذا الجدول[3]:

نص ابن الأثير	نص أدونيس
(عقيدة الشلغماني ومريديه)	يقول الشلغماني
يعتقدون ترك الصلاة و الصيام	- اتركوا الصلاة والصيام
وبقية العبادات	وبقية العبادات
ولا يتناكحون بعقد ويبيحون الفروج	- لا تتناكحوا بعقد
ويقولون أن يُمتحن الناس بإباحة	- أبيحوا الفروج
فروج نسائهم ، وأنه يجوز أن يجامع	-للإنسان أن يجامع
الإنسان من يشاء	من يشاء

إن أخذ المعنى والمبنى معا دون الإشارة إلى مصدر الأخذ ودون أن يكون المستجلب مشهورا معروفا بين الناس سرقة ، ولا يمكن أن يدخل مثل هذا العمل في باب التناص ، وعندما فعل الوهايبي ذلك فإنه أدخل في الباب ما يتعداه إلى السرقة أو السطو ، وهذا ما عابه عليه بعض المناقشين كما كتب هو في رسالة موجهة للناقد .[4]

---

[1] نفسه ، ص٩٢ .

[2] نفسه ، ص٩٢ .

[3] الجدول من كاظم جهاد و نقله – كما يقول – من دراسة ، المنصف الوهايبي. نفسه ، ص٩٣ .

[4] نفسه ، ص٨٤

ولهذا وفي تعقيبه على الشواهد المقدمة يقول جهاد ملخصا لما سبق: إن أدونيس "لا يمارس على هذه النصوص لا إعادة خلق للمعنى ، ولا قلبا له ، لا تحويلاً ولا اقتضابا ، لا تكثيفا ولا توسّعا ، لا تغييرا لمستوى الخطاب ولا إدخالا للسخرية ، لا يكتفي بالاقتضاض أو استلهام المعنى أو الاستسقاء ، لا يُدخلُ أية ذاتية فاعلة ، ولا يعمد إلى أي من المناورات "[1].

لأن جميع هذه الآليات تحوي نوعا من الآليات التناصية ، ويلجأ بعض المنتحلين إلى تمويه سرقاتهم في كثير من الأحيان بتحريفها بواحدة من هذه الآليات ، كتغيير مفرداتها مع المحافظة على نظم تأليفها ، أو تغيير بعض هذه المفردات ، أو نقل السياق إلى موضوع آخر ... ومع أن مثل هذه التحويلات التمويهية تُبقي على صفة العمل (الانتحال) إلا أنها - وعلى بساطتها - لم يحاولها أدونيس لعدم اعتقاده باكتشافها ، لان نص الأصمعي المسروق - مثلا - لم يرد في واحد من مؤلفاته أو المؤلفات المنسوبة إليه ، أو التي يمكن أن يتوافر بها نص له ، مما يبعد احتمال الوصول إليه . ولهذا كله يحتاط الناقد من جهة أخرى فينبه على ضرورة النص على ما ليس بالشائع المشهور بين الناس فيقول :" ويلاحظ القارئ أنّ أيا من النصوص المنتحلة ليس بالمنتشر على ألسن العرب بما يتيح تضمينه دون إشارة ... كلا نصي ابن الأثير والأصمعي منتشران في أعمال ليست بالسائرة في الأفواه "[2] .

والحق أن الدفاع أمام الشواهد المفلجة الكثيرة يبدو واهيا ، فالإشارات إلى الانتحال[3] تحولت إلى كشوفات متلاحقة في الشرق والغرب ، تبتدئ من الجملة حتى المقالة وما يهمّنا هنا . أن كثيرا من هذه الشواهد يَحارُ المرء في توصيفها أو تصنيفها ما بين التناص ومفرداته والسرقة من جهة ثانية إلا إذا كان عارفا بحدود كل منهما ، تلك الحدود التي جلاها كاظم جهاد باقتدار في دراسته القيمة .

أما دراسة محمد بنيس فقد اختار فيها واحدا من نصوص أحمد شوقي لتطبيق مفهوم النص الغائب عليه ، منطلقا من المُسلّمة القائلة بأن شوقي المعلم الأول أو الثاني لحركة الإحياء والنهضة الشعرية ، ولكنه نفى - في بداية مقالته - هذه المُسلّمة فقال:"

---

[1] نفسه ، ص٩٧-٩٨ .

[2] نفسة ، ص ٩٨ .

[3] يشير إحسان عباس في كتابه : اتجاهات الشعر (العربي) المعاصر إلى انتحال أدونيس ، انظر : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، دار الشروق – عمان ، ط٢ ، ١٩٩٢ ،ص١١٢ .

باختصار لم يثبت أن شوقي أثر لأنه يفتقد سلطة البداية ، كما تتجلى لدى البعض من القدماء والمحدثين [١].

ومثل هذا الحكم الكبير والخطير يحتاج إلى دراسة متخصصة متعمقة ، ووصول بنيس إلى جزء منه لا يعطيه الحق بتعميمه ، وترديد مقولات بعض خصوم شوقي من معاصريه ، لأن كثيرا من أسباب هذه الخصومة لا تقوم على أسس علمية تماما ، ولعل قصيدته في معارضة البحتري وحدها كافية لنقض عمومية هذا الحكم ، فهذه القصيدة - بحق - تشهد على علو كعبه في مجال العلاقة المتقدمة مع التراث من وجهة نظر تناصية .

لكن النص المدروس هنا يتيح لنا رؤية ما فعله الناقد في دراسته لمفهوم النص الغائب في قصيدة شوقي التي قالها بمناسبة انتصار الأتراك على اليونانيين مطلعها :

الله أكبرُ كم في الفتح من عجبِ   يا خالدَ التركِ جَدّد خالد العرب [٢]

والتي عارض فيها قصيدة أبي تمام الشهيرة في فتح عمورية :

السيف أصدقُ إنباء من الكتب   في حده الحدُّ بين الجدّ واللعب

لقد سار بنيس في دراسته التناصية هذه وفق خطة منهجية سليمة ، حيث رصد أوجه الاتفاق والتداخل بين القصيدتين ، ومن ثم عزل العناصر المتخالفة والتي من خلالها يمكن الحكم على نوعية التناص ووظيفته ودوره الذي يقوم به في النص الحاضر .

والمؤشرات الأولى على هذا التداخل يمكن استخلاصها من خلال الدال والمدلول.

أما الدال : ففي عدد الأبيات الشعرية ، والإيقاع ، والمعجم . فالقصيدتان من المطولات ، الأولى : واحد وسبعون بيتا ، وإيقاعها مركب من البحر البسيط ، ورويّها الباء المكسورة ، أما معجمها فثقافة العصر العباسي في بدايات القرن الثالث للهجرة . وأما الثانية : فعدد أبياتها ثمانية وثمانون بيت ، وإيقاعها البسيط ، ورويُّها الباء المكسورة ، وفضاؤها يتشكل من ارتباط المدح بوصف الأحداث ومن بينها المعارك في نسق يتآلف الحاضر فيه مع الماضي ، ويظل الإسلام عنصر التآلف

---

[١] محمد بنيس : النص الغائب في شعر أحمد شوقي ، سابق ، ص٧٩ .

[٢] أحمد شوقي ، ديوانه ، دار الجيل ، سابق ج١ ، ص١٦٥ .

والتقارب بين الأزمنة والأمكنة ، كما استعمل شوقي نصف عدد القوافي في قصيدة أبي تمام[1]

هذا على صعيد الدال ، وعلى صعيد المدلول : فإن المدح والوصف ، وتقارب الأمكنة ولحمة الإسلام ظلّت المحاور المشتركة بين النصين [2].

ويحصر محمد بنيس الفوارق والتمايزات في :

أ- البنية السطحية : تفوق قصيدة شوقي قصيدة أبي تمام بسبعة عشر بيتا استلزمت إضافة سبع عشرة قافية ، إضافة إلى اختلاف نصف عدد القوافي في الأبيات الباقية .

- تتركب قصيدة أبي تمام من متتالية واحدة ، بينما تتركب قصيدة شوقي من سلسلتين ، يفصل بينهما توقف يجسده بياض طباعي .

- اختلاف محاور المعرفة بين الشاعرين ، إضافة إلى تبدل قانون قيود المعجم ، فهو يخضع عند الأخير للجمل المقولبة ، بينما هو عند أبي تمام يتأسس انطلاقا من رؤيته للشعرية (البديع) .

ب- البنية العميقة : تلتقي القصيدتان في الانتصار ، وتختلفان في القائدين العسكريين ، والزمان ، والمكان ، كما وتتباين القصيدتان أيضا من حيث عناصر البنية المكونة وتركيبها ، عناصر الأولى تتمحور حول الرؤية التحليلية للفرق بين الكلام والفعل (الكتب - السيف) ، بين الأيديولوجيا والواقع (الرواية والنجوم والزخرف والكذب ... والفتح من جهة ثانية .

بينما تعتمد قصيدة شوقي المدح ، السلم ، الحرب ، وتشبيه معارك مصطفى كمال بغزوة بدر ، ونشوة العالمين : العربي والإسلامي بالانتصار.[3]

هذه الفروق المتعددة في مستوياتها لم تمنع بنيس من القول : " إن قصيدة أبي تمام ، كنواة مركزية ، هاجرت إلى قصيدة شوقي من خلال القراءة ، وإعادة الكتابة ، ويتحكم فيها قانون الاجترار الذي يحصر نص أبي تمام ، ومن ثم شعر النصف الأول من القرن الثالث للهجرة في بعض خصائصه ، وعناصره الشكلية البرانية ، ويتعامل معها معزولة عن نسقها وسياقها ، إنه قانون يرَى إلى النص في سكونيته وعلاماته

---

(1) أنظر محمد بنيس : النص الغائب في شعر أحمد شوقي ، سابق ، ص٨٠-٨٢ .

(2) نفسه ، ص٨١ .

(3) نفسه ، ص٨٢-٨٣ .

العابرة ، وهو ما يجعل الحدود القصوى لوعي شوقي تلتقي بالحدود القصوى للرؤية السلفية ، إلى كل من الماضي والحاضر "[1].

ويسند بنيس حكمه هذه بجملة من التخالفات بين النصين ، فإذا كانت قصيدة أبي تمام تمثل التجانس لأنها سلكت رحلة التحليل والتركيب والتجانس ، فالشطر الأول من البيت الأول فيها انتصار للواقع ، وفي الشطر الثاني تركيب بين الحد والحد ، الجد واللعب ـ ثنائية " ضدية منصهرة عبر وحدة متلاحمة طوال القصيدة بكاملها ، كتحليل وتركيب ، له التأمل لا الانفعال ، والاقتصاد لا السيولة "[2].

أما قصيدة شوقي فجميع أبياتها تصريف استهلاكي (سيولة) للبيت الذي يغلق النص ، ويلقى به على عتبة الانفتاح المستحيل . هكذا تتراكم الأبيات وتمتد وتسيل حتى يبدو التنافر واضحا "[3].

والملاحظة الثانية : أن القصيدة الأولى كتابة وهذه تصير عند شوقي خطابة ، أي أن هناك انتقال من الكتابة إلى الخطابة والكلام [4]، ذلك أن الأولى ليست وصفا للواقعة التاريخية ، بل إن الشاعر فيها يمارس نوعا من الحرب ، هدم وتمزيق يؤدي إلى نقل شعري لواقع موضوعي يتقاطع مع حالة الشاعر النفسية ، في حين تهدف قصيدة شوقي إلى المدح ، وتأريخ الحدث ، ووصفه من بعيد مع الاستئناس بنص غائب كمصدر للشعرية[5].

والملاحظة الأخيرة : أن الشعر عند الأول إنتاج معاناة ، ونسكية وإعادة إنتاج، أي كتابة ، وهو عند الثاني إلهام وانقياد واستهلاك أي : خطابة وكلام "[6].

كان من الممكن أن يقرأ ناقد آخر هذه التخالفات والتمايزات والتشابهات بين القصيدتين قراءة أخرى مغايرة ، ويخلص إلى نتيجة مخالفة للتي توصل إليها بنيس هنا ، لكنها حتما ستكون قراءة خاطئة خاضعة لسلطان الهوى ، وتجبُر الفهم المغلوط ، فالتشابه أو التماثل وحده لا يعني دارس التناص ، ما يعنيه ، هو تظافر التشابه

---

[1] نفسه ، ص٨٣-٨٤ .

[2] نفسه ، ص٨٣ .

[3] نفسه ، ص٨٣ .

[4] نفسه ، ص٨٣ .

[5] نفسه ، ص٨٣ .

[6] نفسه ، ص٨٣ .

والاختلاف الخلاق معا في إنتاج (كتابة) أي نص جديد منتج . ليست كل مخالفة محمودة ، فمنها ما تفرضه طبيعة التجربة ، واختلاف البيئتين ، وهذه لا اعتداد بها ، ومنها - وهي التي يعول عليها ويستأنس بها - ما يتعلق بالرؤية الإبداعية الناضجة الخلاقة ، التي تتناول المتحقق فتحيله إلى ملموس جديد أو خلق آخر ، هنا - فقط - نتحدث عن تناص خلاق ، ومبدعٍ واعٍ ، ونصٍ هجينٍ ، وكتابة .

مثل هذه القراءات النقدية الواعية - والتي تنهض مقالة محمد بنيس كشاهد عليها ، ومن بينها- هي التي نحتاج ، للتخلص من العموميات والنشرات الملصقة ، والوصفات الجاهزة التي تلصق بكل نص ، وتُصرف لكل منشئٍ مستحقٍ أو غير مستحق ، لنصل في النهاية إلى نقد مؤسس مُوجّه في موضوع التناص .

رابعا : التناص البعدي (الأدبية)[1]

وضع حاتم الصكر في مقدمة دراسته التناصية إطارا ألزم نفسه بعدم الخروج عليه ، فبعد أن أشار لدلالة مصطلح التناص العامة بأنها : ما يشير إلى علاقة النص بسواه[2]، حصر هذه الإشارات والعلاقات في ثلاثة أنساق خارج بنية النص النهائية :

١.ما قبل النص : ما يسبق النص من معلومات .

٢.التناص : ما يحدث داخل النص من احتواء مضموني أو شكلي .

٣.ما بعد النص : ما يرد عند تقديم النص للقارئ أو ما يطرأ بعد إنتاجه[3] .

ولأنه يدرك ما سيجره عليه هذا الاتساع من تبعات ، آثر تحديد عمله فقال : " ودراستنا هذه تعنى بما يطرأ بعد إنتاج النص الشعري تحديدا ، تاركة أمر فنون القول الأخرى للمهتمين بها مباشرة "[4] ، وهذا يعني أنه أخرج النصوص النثرية من ناحية ، وبعض أنواع التناص العام من ناحية أخرى ، واقتصر على النوع الأخير منه فقط .

وعلى مدى صفحات بحثه يلتزم بهذا التحديد الذي سيتبعه تحديد آخر ، على المتلقي أن يشعر به ، وهو : إخراج النصوص غير الحداثية من ميدان التطبيق ، لأنها نصوص تغيب عنها سبل الاتصال المعاصرة ، فهي نصوص مخطوطة اعتمدت الطرائق الشفوية في أغلبها ، وإنما تصلح هذه الإجراءات والأدوات (بعد النصية) في نص منجز في الزمن الحاضر .

مرة أخرى نجد أنفسنا أمام باحث جاد ، لا لامتلاكه الأدوات النقدية ولا لبكورية دراسته ، هذه المرة لتوافق تطبيقه مع تنظيره ، مما يعني وعيه الكامل لمفهوم التناص منذ اللحظة التي أدرك بها قديما في الدرس العربي القديم وحتى اللحظة الراهنة ، واختيار المرحلة التنظيرية الأخيرة في مسيرة المصطلح مجالا

---

[1] اهتم حنيت بجميع أنماط التناص (ما قبل النص ، وما حوله ، وما بعده) وهذه الأنماط معا تحقق الإنتاجية للنص (الأدبية) وقد ذكرها الصكر في دراسته ، لكنه ركز على النمط البعدي ، ولهذا جمعت بينهما في هذا العنوان .

[2] حاتم الصكر : كتابة الذات (ما بعد إنتاج النص – مقترحات أخرى للقراءة) ، سابق ، ص ٢٥ .

[3] نفسه ، ص٢٥ .

[4] نفسه ، ص٢٥

للتطبيق تكشف عن ثقة الباحث بنفسه في ارتياد هذه المجاهل والمخافات ، وهي ثقة لا تتزحزح لدى قارئه وهو يتنقل بين نصوصه المختارة للمعالجة النقدية .

في أحد نماذجه المدروسة تتجلى للقارئ ملامح هذا البعد التناصي المنتج والخلاق ، وكيفية دراسته تناصيا ، إذ لا تتركز مهمة الناقد في تأويل وتحليل الخطابات بالقدر الذي يسعى فيه إلى الكشف عن الآليات والإجراءات المتبعة في استدعاء النصوص ، والجماليات المتولدة عن مثل هذه الإجراءات ، والتي يقر الناقد بأنها من حق المتلقي وحده ، فلا يسعى إلى منافسته أو مصادرة حقه في الوصول إلى قراءاته المفترضة والخاصة .

في ديوان حسين مردان (قصائد عارية) عناصر نصية كثيرة تتلو إنتاج النص ، فقد كتب مردان قصائد ديوانه أولا ، ثم أدخل هذه العناصر المحرفة عن سياقاتها القديمة ، وهذه العناصر هي :

* صورة الغلاف : يشرح الشاعر لوحة الغلاف فيقول :" فكرة الصورة مأخوذة من ملحمة (جلجامش) ، وهي تمثل البطل (أنكيدو) رمز القوة الحيوانية عند (افتراسه) الراهبة الحسناء التي أرسلها الملك (جلجامش) لإغراء (أنكيدو) وتبديد قوته ليتم له النصر عليه "[1].

يقول الناقد في تعليقه على شرح الشاعر: ولنلاحظ المفهوم الخاص بحسين مردان المسقَط على لوحة الغلاف . فاللوحة يسميها صورة ،وكأنه يريد تأكيد مصداقيتها،الفهم الخاص لأنكيدو:رمز القوة الحيوانية ،وافتراسه للمرأة وليس أي فعل آخر، أصبحت البغيّ المومس – كما تقول الملحمة – راهبة حسناء ،ذكر الشاعر اسم جلجامش موصوفا بالملك وهو ما لا تؤكده المراجع التاريخية،المرأة تقوم بفعل الإغراء وليس الإغواء كما في الأصل – والإغراء يحمل دلالة مادية – كل هذا يعزز دلالة القصائد ويدعم منظورها حول علاقة الرجل بالمرأة،لقد أراد الشاعر أن نفهم اللوحة بهذا الشكل لأنه يدرك قيمة ما تدل عليه بكونها غلاف الديوان وهو يصل إلى القارئ "[2].

---

(1) نفسه ، ص٣٨ .

(2) نفسه ، ص٣٩-٤٠ .

إن مثل هذه الإجراءات تساهم في تعزيز أو نفي دلالة النص المنجز أصلاً ، ولهذا وسمت بـ التناص البعدي ، والذي له دور كبير في خلق شعرية مضاعفة للنص تخرق توقع القارئ وتصدمه في مخالفتها وتدميرها للأصول والأعراف ، وقد رأينا كيف وظّف حسين مردان هذا النوع من التناص في ديوانه ، فلم يكتف بإجراء واحد أو استدعاء واحد ، بل حوّل جميع عناصر الكتاب المؤلف لتحمل دلالة قصائده فصارت كالتالي :

١. عنوان الديوان : قصائد عارية .
٢. لوحة الغلاف : صورة يبدو فيها أنكيدو مستجيبا بنشوة لإغراء البغي .
٣. شرح الشاعر لفكرة الغلاف : وهو شرح يوحي بالعري والفضائحية .
٤. الإهداء : وخالف فيه المتبع المعمول به فقدم الإهداء لنفسه .
٥. التقدمة : وفيها يسخر من قارئه .
٦. مقدمات القصائد وعناوينها الداخلية .
٧. القصائد كنصوص متحققة [1] .

ولما كانت دراسة التناص لا تهدف إلى التأويل أو فرض القراءات ، فإن الناقد يصف هذه الإجراءات بقوله : إنها " إجراءات قراءة لا ملزمات كتابة " [2]، فالقارئ وحده يمر عليها كقناة من قنوات الاتصال ، : " فتغدو موجهات لقراءة النصوص ، تسهم في عملية تأويلها وفهمها وإعادة تركيبها " [3].

إن هذه الدراسة متفردة من حيث نوعية التناص الذي تتجه إليه ، ومن حيث طريقة المعالجة والوصول إلى الهدف بأقصر الطرق و أسهلها ، فلعله الوحيد من بين النقاد العرب الذي يوجه دراسته لهذا النوع مركزا على آلية الاستدعاء نفسها دون الانشغال بمسائل التأويل والبحث عن دلالات النص الحاضر ، إلا ما كان ضرورة يستدعيها التدليل على إنتاجية هذا النوع من التناص .

وأخيرا فإن طريقته في المعالجة تغيب عنها التعمية المقصودة لذاتها لصالح التوصيل للقارئ ، وهذه ميزة أخرى تضاف إلى رصيده وتدعو المثقف العربي إلى مطالعة المزيد من كتاباته

---

[1] نفسه ، ص٤٢ .
[2] نفسه ، أنظر ص٤٢ .
[3] نفسه ، ص٤٢ .

خامسا : تحليل الخطاب

يمثل الجزء الثاني من عمل محمد مفتاح المساهمة التطبيقية التي وسمت بـ" استراتيجية التناص " ، ولما كان من الأجدى أن يبحث عن آليات التناص - كما يرى الباحث - [1]، فسنحاول أن نسير معه في هذه الآليات التي اقترحها ، وأهمها - من وجهة نظره - التداعي بقسميه : التمطيط والإيجاز[2] لمحاولة الكشف عن منجزاته في هذا المضمار ، ومدى ما حققته هذه الآليات من شعرية الأثر .

ويحصل التمطيط بأشكال مختلفة أهمها : الجناس بالقلب والتصحيف والكلمة المحور ، والشرح ، والاستعارة ، والتكرار ، والشكل الدرامي ، وأيقونة الكتابة [3]. ولكن الباحث أغفل الحديث عن هذه الآليات التي اقترحها واتساق في تأويلاته على غير منهج واضح ، مفردا للصوت مساحة واسعة من الدلالة وخاصة في الأبيات الستة الأولى التي كانت مدار عناية سامي سويدان في دراسته القيمة لعمل مفتاح ، والتي سأستعين بها في دراسة ومناقشة بعض هذه الأبيات الستة .

في البيت الأول :

الدهر يفجعُ بعد العينِ بالأثرِ   فما البكاءُ على الأشباحِ والصُّورِ[4]

أول ما يدركه مفتاح من التشاكلات هو الأصوات فـ" كثير منها يرجع إلى حيز واحد وهو الحلق "[5]، فكلمة (أوه) وما شاكلها معناها التحزن ، و (هاهيت) زجرت الإبل ، وكذا (عاعى) بالغنم : زجرها ، و(حأحأ) زجر ، فالمعنيان : التحزن والزجر[6]. أما الأصوات غير مركبة فيجد :" تتابع العين يوحي بالعنعنة التي تفيد

---

[1] محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري ، سابق ، ص١٢٥ .

[2] نفسه ، ص١٢٥-١٢٧ .

[3] نفسه ، ص١٢٥-١٢٧ .

[4] نفسة ،ص١٢٦ .

[5] نفسة ، ص١٧٥ .

[6] نفسة ، ص١٧٥ .

الاستمرار والترتيب والانتقال من درجة إلى أخرى ، ويدل تتابع الهمزة على التألم والرثاء ، وكما اشتق التراث كلمة عنعنة ليعبر بها عن معان خاصة ، فإننا نشتق كلمة (أنأنة) لتتابع الأنين واستمراره "[1].

كدأبه في عمله كله ينطلق الناقد من مقدمة تأويلية ذاتية ويبني عليها ، وإذا كان التأويل - وحتى الشطط فيه - من حقه ، فما ليس من حقه أن يجعل من هذا التأويل مرجعية دون النص .مقدمته هنا : سيادة الأصوات الحلقية ، " إلا أن العودة إلى البيت المقصود تبين أن الأحرف الحلقية فيه ليست أكثر من الذلقية "[2]. فمع خطأ هذه المقدمة ، فإنه بنى عليها ، فاشتق من الحاء - حأحأ ، ومن الهاء هاهيت ، ولم يردا في البيت الشعري الأول إلا مرة واحدة ، في الوقت الذي ترك فيه تكرار اللام (خمس مرات) ، والباء (أربع مرات) دون إخضاعها للاشتقاق ذاته ، مما يعني خطأ الفرضية التي انطلق منها ، ويعلق سويدان على هذا الاشتقاق بقوله : إن صح هذا الإشتقاق ، فإننا سنشتق من الهاء :" ها ها أي :قهقه ، وبالتالي تدل هذه الأصوات الحلقية على الضحك "[3]، وإذا كان تكرار الهمزة أربع مرات يسمح له بالقول : إن تتابع الهمزة يدلّ على التألم و الرثاء [4] ،فإن هذا يسمح لي بالقول : إن المتنبي كان يرثي و يتألم حينما أورد الهمزة متتابعة خمس مرات :

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم

قد يتفق الدارسون معه في دلالة الأصوات ، إلا أن " الصوت يقع في سياق ، وهو يكتسب معناه فيه ، والسياقات لا تحصى ، وبخاصة في أنواع الاستعمال الشعرية أو الشبيهة بها "[5]، وهذا القول قوله ، وهو يناقض به نفسه حين يثبت لهذه الأصوات دلالة واحدة كما فعل هنا .

ثم يمضي الباحث في مقدمة أخرى مغلوطة فيقول :"قد يتساءل القارئ عن مغزى قلة حركة الكسر في البيت ، وقد تجيبه الدراسات النفسانية - اللغوية : بأن

---

(1) نفسه ، ص١٧٥ .

(2) سامي سويدان : حوار منهجي في النص و التناص : في الممارسة و التطبيق ، الفكر العربي المعاصر ، ع٦٠-٦١ ، ك٢ ، شباط ، ١٩٨٩ ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، باريس ، ص٥٨ .

(3) نفسه ، ص٥٨ .

(4) محمد مفتاح : تحليل الخطاب ، سابق ، ص١٧٥ .

(5) محمد مفتاح : تحليل الخطاب ، سابق ص٣٢ .

الكسرة تدل على اللطف والصغر ، وليس هذا البيت بدال عليهما "[1]، والحقيقة أن حركات الكسر في البيت ليست قليلة (خمس مرات) وهذا العدد يساوي عدد حركات الضم ، ويعلق سويدان على هذا الاقتباس : "ولما كانت محاورة (الدراسات النفسانية - اللغوية) متعذرة لعدم ذكر مرجعها ، فإن تذكر قول المتنبي في سيف الدولة قد يكون مفيداً هنا :

على قدر أهلِ العزمِ تأتي العزائمُ   وتأتي على قدر الكِرامِ المكارمُ[2]

و يمضي مفتاح على هذا النهج في مقاربته ، يبدأ من مقدمة مغلوطة ثم يبني عليها ، في البيت الخامس مثلاً:

مَا لليَالي - أقال الله عثرتنا -   من الليالي وخانتها يدُ الغِيَرِ

يقول : " أصوات الليالي - أثناء نطقها - أوهمت الشاعر بأنها تعني الله ، فاستدرك حينئذ فنسب الخير إلى الله والشر إلى الليالي "[3].

هنا أجد الشاعر يعود إلى الحديث القدسي :" لا تقولوا خيبة الدهر ، فإن الله هو الدهر "[4] ، ولما كانت الليالي تعني الدهر ، فرّق الشاعر احتياطا بين الله والدهر واستدرك قائلا - أقال الله عثرتنا - ليؤكد أنه لم يقصد بلفظ الليالي - الدهر - لفظ الجلالة ، فما وهِمِ الشاعر ، ولا تشابهت الأصوات ، وإن كان ثمة تشابهٌ بين (الله والليالي) ، فكيف يكون هذا التشابه الصوتي بين (الليالي والدنيا) ليقول :"ولذلك اشتركا في الأصوات وفي الكتابة "[5] ؟

	أ	ل	هـ	ي	المجموع
الله	٢	٢	١	-	٥
الليالي	٢	٣	-	٢	٧

---

[1] نفسه ، ص١٧٦ .

[2] سامي سويدان : حوار منهجي في النص والتناص ، سابق ، ص٥٨ .

[3] محمد مفتاح : تحليل الخطاب ، سابق ، ص١٨٧ .

[4] ونصّه في البخاري : قال عليه الصلاة و السلام : قال الله عزوجل :"يؤذيني ابن آدم يسب الدهر ، وأنا الدهر ، بيدي الأمر أقلب الليل والنهار " انظر : ابن حجر العسقلاني (٨٥٢)هـ : فتح الباري بشرح صحيح البخاري تحقيق : محمد فؤاد عبد الباقي ، مكتبة المعارف ، الرياض ، نشر دار المعرفة ، بيروت ، ج٨ ، ص٥٧٤ .

[5] محمد مفتاح : تحليل الخطاب ، سابق ، ص١٨٨ .

لقد كان القسم الثاني من القصيدة مجالا خصبا للحديث عن التعالقات النصية وآلياتها فيه ، فقد ذكر الشاعر كثيرا من الحوادث التاريخية بإجمال وإشارة ، وهذا الأمر - لو استثمر - فسيؤيد القسم الثاني من آلية التداعي التي اقترحها الباحث[1]، وهي الإيجاز أو الإحالة التي تشكل قراءة من الشاعر للحادثة التاريخية نفسها كقوله مثلا :

وأظفَرتْ بالوليد بن اليزيد ولم   تبق الخلافة بين الكأسِ والوترِ

ولم تَعُدْ قضبُ السفّاحِ نابيةً   عن رأس مروانَ أو أشياعهِ الفُجُرِ

أو: وليتها إذ فدت عمرا بخارجةٍ   فدت علياً بمن شاءت من البشرِ[2]

لقد كانت هذه المحاولة وهذا العمل مزيجا من التمحّل والتعسّف ومزاجية الاختيار ، وازدواجية المقاييس ، تحليلاً لا يستند إلى منطق ولا تشفعه معقوليةٌ ، وقد أشار إلى هذا أكثر من ناقد ، فسامي سويدان يقول في نهاية مناقشته لستة من أبيات القصيدة المُحللة :

" وفي بحث يضمن عنوانه (استراتيجية التناص) ليس هناك من لمحة تناصية واحدة بالمعنى الذي يقدمه الباحث للتناص بأنه تعالق (الدخول) في علاقة نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة "[3].

" لقد همش الاهتمام المبالغ فيه بقضية المقصدية موضوع التناص الذي لم يعد قاعدة الاستراتيجية المذكورة "[4]. مما يعني أن هذه المعالجة التطبيقية لقصيدة ابن عبدون خرجت على جميع أنواع التناص ، حتى العام منها ، وكانت أقرب إلى تحليل الخطاب منها إلى (استراتيجية التناص) التي عنون بها ممارسته .

وتتفق رؤية الزعبي في دراسته التطبيقية على قصيدة (راية القلب) لإبراهيم نصر الله [5] مع رؤية محمد مفتاح لمفهوم التناص . فهو يحلل القصيدة فيما يقرب من خمسين صفحة دون أن يحوي النص من النماذج التناصية ما يكفي لدراسة بهذا الحجم.

---

[1] نفسه ، ص١٢٥ .

[2] انظر الأبيات ، ص٣٤٦ ، المصدر نفسه .

[3] سامي سويدان ، حوار منهجي ، سابق ، ص٦٢ .

[4] محمد الهاشمي ، دراسة استراتيجية التناص ، سابق ، ص١٣٨ .

[5] أحمد الزعبي: التناص نظرياً وتطبيقياً، سابق، ص٨٧، وما بعدها.

وفقَ سعيد يقطين بالمزاوجة بين النظرية والتطبيق ، فهو يعتمد مفهوم التعلق النصي نظرية وتحليلاً ، والتعلق النصي أو النصية المتفرعة – كما هي عند جينيت– شكل من أشكال التناص يُعنى بتلك العلاقة بين النص الحاضر ونص سابق محدد هو النص الأب أو الأصل للنص الجديد ، ومن الطبيعي أن يحوي هذا الشكل مفردات جزئية وتداخلات مع الأشكال والأنماط التناصية الأخرى لأن له طبيعة كلية .

للكشف عن هذا النمط اختار يقطين ثلاثة من النصوص الروائية هي: (ليالي ألف ليلة) لنجيب محفوظ ، ونوار اللوز (تغريبة صالح بن عامر الزوفري) لواسيني الأعرج ، و(ليون الإفريقي) لأمين معلوف، وهذه النصوص يناصص كل منها نصاً غائباً محدداً .

ولصعوبة السير مع يقطين في جميع هذه النصوص ، اخترت رواية نجيب محفوظ لتكون أنموذجاً لطريقته في المعالجة النصية، وهو اختيار يعود إلى شهرة النص الأب (ألف ليلة وليلة) في الذهنية العربية إضافة إلى محاولة إجراء نوع من المقارنة بين عمل يقطين وعمل ناقدٍ آخر حلل الرواية ذاتها من الزاوية نفسها .

نعلم أولاً أن النص التراثي الشهير (ألف ليلة) يقوم على شخصيتين أساسيتين وهما: السلطان شهريار قاتل العذارى ، ومحدثته الذكية شهزاد التي تحاول تأجيل موتها من خلال سردها لحكايا متنوعة تعمل الصدفة والغرابة على لمّ أشتاتها وفق لغةٍ سردية خاصة تعج بالسجع والمحسنات اللفظية .

ومحفوظ يحتفظ بشهريار وشهرزاد وقصتهما ، ويبدأ من نهاية النص التراثي في سرد حكايا تشتبك مع مضمون حكايات النص السابق تارة، وتختلف أخرى، لكنها تسير في تسلسلٍ روائي يربط بينها برباط وثيق جمع أمكنة ألف ليلة المتعددة المتباعدة في مكانٍ واحد في زمان لا متعين .

وتبدو رواية محفوظ مثالاً جيداً لحقيقة التناص الذي يجنح نحو تأكيد الأبوه ونفيها في آن واحد، الأمر الذي يحاول (يقطين) الوصول إليه من خلال رصد التحولات والموافقات التي تتآلف معا لتوليد إنتاجية مثمرة لا يتوقف عندها الناقد طويلاً.

وأبرز وجوه الاختلاف يوردها يقطين في:

١- الشكل السردي : "إذا كان الشكل السردي في ألف ليلة يتداخل فيه التأطير والتضمين ، فإننا في ليالي محفوظ (نجدنا) أمام التسلسل أو التتابع من جهة، ومن جهة أخرى : إذا كانت شهرزاد في ألف ليلة ناظماً خارجياً باعتبارها المكلفة بالحكي، فإنها في ليالي محفوظ فاعل، بينما يتكلّف بالحكي ناظم خارجي آخر (الذات الثانية للكاتب) [١].

والقصة المؤطرة في ألف ليلة هي قصة الملك مع شهرزاد، أما التضمين فالحكايا التي تقصها شهرزاد على السلطان، ودور الملك هنا دور المتعجّب وشهرزاد سارد خارجي يتحول كلاهما في الليالي إلى شخصياتٍ مشاركة في صنع الحدث المروي من ساردٍ آخر في لغة روائية معاصرة مفارقة للغة النص القديم، "وفي ذلك انتقال من المجال السردي الشفهي إلى المجال السردي المكتوب" [٢]

٢- في ليالي محفوظ يتم انتقاء ودمج بنيات حكائية متعددة ومختلفة عن بعضها في ألف ليلة، ونظمها في إطار بنية حكائية واحدة لها بداية ونهاية، ولها بذلك بناؤها ونحوها الخاص، على عكس ألف ليلة التي تزخر بالحكايات المختلف بعضها عن بعض وعلى أصعدة عدة" [٣]

٣- تتماهى الأمكنة وتتكثف وتضغط في مكانٍ واحد يشبه الحي أو الحارة، كما تتقارب الأزمنة بتقارب الشخصيات المختلفة زمناً وحضارة "المختلف، وعلى كافة الأصعدة في المتعلق به يأتلف في النص المتعلق، ويقدم في نسقٍ واحد ينقل المحكي في مختلف تجلياته إلى الواقعي" [٤]

هذه هي أبرز التحولات العامة التي انتجت قراءة مغايرة وإن انعدم الفرق "بين مبدأ الحكي في ألف ليلة وليلة وفي ليالي ألف ليلة، هنا تتجلى علاقة المشابهة بين النصين" [٥]

---

(١) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي ، سابق ، ص٣٧.

(٢) نفسه، ص٣٩.

(٣) نفسه، ٣٧.

(٤) نفسه، ص٣٨.

(٥) نفسه، ص٤٤.

ولكن وظيفة الحكي تختلف "فمن خلال توظيف العجب يبرز التماهي بين الحكائي والواقعي ، كما يبرز كون البعد العجائبي نتاج الصراع بين الطبع والتطبع ، بين الخير والشر" [1] .

ولقد نصّ يقطين على المتشابهات بين النصّين، والتي تؤكد التعلق النصي بينهما [2] ولم يأت على أنماط التفاعل النصي الأخرى لا لتركيزه على (التعلق النصي) – كما هو متوقع – ولكن لنفيه وجود هذه الأنماط [3] وهو نفي لا يصح لأن الرواية هي جامع الأجناس وهي المنطلق الذي كشف عن هذه الأشكال التناصية ، فالعنوان وحده (ليالي ألف ليلة) يوحي بالتعالق مباشرة وهذا أحد الأنماط ويسميه جينيت (النصية الجامعة)، كما أن التفاعل النصّي أو التناص الكريستيفي المتمثل بالاستشهاد والاقتباس والتضمين كثيرٌ جداً في الرواية ،وعدم الإشارة إليه لااهتمام بغيره شيء ، وعدم الاعتراف بوجوده أمر آخر.

وتتفق الدراسة الأخرى مع دراسة سعيد يقطين في محاولة رصد أوجه التشابه والتباين بين نص ألف ليلة وليالي نجيب محفوظ للتدليل على الفرق الواضح بين آلية الإدخال وآلية الاستدخال "الإجراء الأرقى في مواجهة التراث، دونما إحساس بالجبن أو النقص" [4].

وقد نجح كلا الناقدين في تأطير العمل أو النص الحاضر، وإبراز مواطن التقاطع والتشابه مع النص السابق، وتسليط الضوء على التخالفات وأوجه الانبتات والانقطاع التي أدت إلى تصنيف العمل في زاوية الاستدخال أو التعالق النصي المثمر، إلا أن ما يسجل للأخير حديثه عن هذه الإنتاجية التي تمثل فرادة نصّ محفوظ وتمايزه عن النص السابق ، الأمر الذي لم يتطرق إليه يقطين يقول: " إن ثنائيات الحاكم والمحكوم.. الغني والفقير... القوي والضعيف، ليست فروضات ميتافيزيقية متعالية ،

---

[1] نفسه، ص٤٤.

[2] انظر: ص٣٦، ٣٩، ٤٤، ٤٥، المصدر نفسه.

[3] انظر: ص٤٦ المصدر نفسه.

[4] غسان عبد الخالق: نجيب محفوظ واستدخال النص التراثي، ليالي ألف ليلة... نموذجاً، الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر (دراسات في الرواية العربية) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١ ، ١٩٩٨، ص٣٢.

كما تتبدى في (ألف ليلة وليلة) ، ولكنها ثنائيات تاريخية يحكمها الصراع ويوجهها في أنحاء مختلفة "[١]

لقد غادر شهريار في نص محفوظ لباسه الذي ارتداه في (ألف ليلة)، فهذا الذي يفتك بالنساء "لم يعدْ كذلك لأنه موتور جنسياً ، بل هو أصبح كذلك، تعبيراً عن توتر سياسي واجتماعي"[٢] وهذا التوتر مرتبط بمكان محدد، لقد رأينا محفوظ يكثف " تلك الجغرافيا الهائلة المنداحة عبر ألف ليلة وليلة ، ويموضعها في حارته المصرية ... وإذا بعنوان الرواية (ليالي ألف ليلة ") يتراءى لنا في ضوء هذا الفهم كأنما هو (ليالي "السكرية")، أو (ليالي "بين القصرين") أو ليالي "قصر الشوق") "[٣]

فنص محفوظ إذن ليس تسلية كما قد يتبادر للأذهان من خلال عنوانه ، فمع أنه يتقاطع مع ألف ليلة في كثير من أوجه الاتفاق، وأهمها البعد العجائبي فيه، إلا أن لشخصياته وحكاياته وأمكنته المستدعاة دلالات مرتبطة بالواقع والبيئة الحاضرة ، هذه الدلالات تتقاطع من جانب آخر وتتعالق مع نصوص أخرى للكاتب نفسه، فمحفوظ يستثمر النص التراثي كما استثمره آخرون غيره، لكن الفرق بينه وبينهم أنه استطاع أن "يُحيل السياق الاعتباطي لألف ليلة وليلة، إلى سياق الحاضر المستمر المضطرم بالصراع السياسي والاجتماعي"[٤].

وإذا كان يقطين قد أغفل أنماط التناص الأخرى ذات الطبيعة الجزئية في رواية محفوظ، ربما لتركيزه على التعالق البنيوي الأكبر فمثله فعل غسان عبد الخالق هنا واتفاقهما في كل شيء مع إضافة الأخير المتعلقة بالإنتاجية يعني اطلاعه على عمل يقطين – الصادر[٥]قبل عمله . واستفادته من هذا العمل – وإن لم يقتبس منه مباشرة – دون أن يشير لمثل هذا الاطلاع فهذا مما يسجل عليه، لأن عدم إغفال أية جزئية في عمل يقطين ، تشي بنمط تناصي هو (التوازي النصي) الذي يعني الأخذ من العمل المدروس والدراسات المتعلقة به ، ولكن بشرط الإعلان عن ذلك ، والإشارة

---

(١) نفسه، ص٣٨

(٢) نفسه، ص٣٨.

(٣) نفسه، ص٤٢.

(٤) نفسه، ص٣٨

(٥) الطبعة الأولى من (الرواية والتراث السردي) صدرت عام ١٩٩٢.

إليه، ولما كان هذا غير متحقق ، فإنه يوجب شبهة، والإقرار بالفضل والقبول بالدين خير من مثقال حبه من شبهة ! .

ويبحث عبد الله إبراهيم عن "أوجه تمظهر الحكاية في القصة، أو أشكال التناص الحكائي في القصة العراقية القصيرة من خلال العلائق التي تربط الخطاب القصصي المعاصر بالخطاب الحكائي القديم"[1]، وبعد أن يستعرض مجموعة منها يخلص "إلى أن النص القديم لم يكن عبئاً يمارس هيمنته وسطوته على النص الحديث"[2] .

ويعمد الباحث إلى الوقوف على مفاصل الحكاية القديمة أولاً ثم يتبعها بالمنعطفات البارزة في القصة المدروسة لاستيحاء أوجه الشبه أو المخالفة بين النصين ، وقد فعل ذلك باقتدار – وإن أتى على قصة لطيفة الدليمي (هو الذي أتى[3] والتي تتماهى كلياً مع حكايتها القديمة "وتبقى على مرتكز الثبات" [4]، فما دامت كذلك فإن الحكم عليها : بأنها لم تكن عبئاً يحتاج إلى إعادة نظر، بخلاف قصة أحمد خلف (الحارس والأميرة) [5] التي يكمن مفتاح التناص فيها في البنية السردية لا المتن الحكائي، مما جعلها أنموذجاً فنياً عالي التقنية، ذلك " أن حكايات التضمين فيها حكايات مقهورة ، لا يسهم الإطار السردي باكتمالها" [6].

ولعل هذا المقطع الذي يحكي فيه الحارس للأميرة ، يجلي لنا هذه التقنية البارعة : " يا مولاتي الأميرة " كان في سالف الدهر والأوان رجلٌ يُجيد مهنة الكتابة، يتسقّط أخبار الملوك والسلاطين وذوي الجاه ، لكنه حين أدرك أن الملوك والسلاطين وذوي الجاه هم يا مولاتي سر البلاء ، وتعاسة الفقراء يا مولاتي ، راح يُعيد ما كتب من جديد على لسان المعوزين والمعدمين واليتامى والفقراء والأجراء والخدم

---

(1) عبد الله ابراهيم: المتخيل السردي (مقاربات في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط1، 1990، ص20.

(2) نفسه، ص58.

(3) أنظر: ص42، المصدر نفسه.

(4) نفسه، ص42.

(5) انظر، ص50، المصدر نفسه.

(6) نفسه، ص58).

المظلومين يا مولاتي، نادماً على ما كتبه من قبل، وظل هكذا يكتب الكتب ، ويؤلف المجلدات، ويملأ بيته بالقصص والحكايات والأخبار "[1].

ونلاحظ هنا أن الكاتب استفاد من شكل الحكايات القديمة وشخوصها التقليدية ، وأجواء القص ، لكنه لم يعمد إلى إنهاء الحكاية كما في النصوص التراثية لأن دلالة الحكاية الحاضرة تتنافى – كما يريدها المبدع – مع دلالة القديم .

هذه الأداة التناصية التي تعود إلى البنية الحكائية التراثية أو أسلوب السرد القديم مع تحريف المضمون باتجاه البيئة المعاصرة كما يتبدى لنا – عالية الإنتاجية مقارنة بغيرها من أشكال التناص التي تنقل المتن الحكائي نفسه ، وكان من الأجدى لو توقف الباحث كثيراً عند هذا النوع من التناص بدلاً من التركيز على النمط التناصي الآخر الذي يتكرر في قصص كثيرة متشابهة .

ومن الأعمال السردية العربية التي نهضت في إبداعها على التناص ؛ رواية واسيني الأعرج (رمل الماية ، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) فهذه الرواية تحاكي نصاً غائباً يظهر من خلال عنوانها ؛ وهو النص التراثي ألف ليلة وليلة ، غير أن هذا التعالق الأكبر في النص لا يشكل في بنية الرواية غير نمط واحد من أنماط التناص التي تحدث عنها جينيت ، فالرواية تنهض أيضاً على أكتاف أنماط أخرى تشكل – مجتمعة– ما يسميه جيرار جينيت بـ (التعالي النصي) .

ولقد تنبه جمال فوغالي إلى ما يحققه التعالي النصي أو معمارية النص[2] من شعرية للأثر الفني، فكتب مقالة قصيرة عنونها بـ (شعرية التناص في رواية رمل الماية)[3] لكن هذه المقالة لم تستطع الوفاء بما وعدت به في عنوانها –وإن كشفت عن ناقدٍ يمتلك رؤية واعية لحدود المصطلح وشروطه .

يلفت أولاً نظر القارئ إلى تعدد مستويات التناص في الرواية فيقول: ترقى الرواية إبداعياً على "خاصية التناص الذي يصبح إطارها وبؤرتها في آن، فتتقاطع المناصة مع الميتانصية، والنص السابق (ألف ليلة وليلة) بالنص اللاحق (رمل

---

[1] نفسه، ص٥٤.

[2] (معمارية النص) هو الترجمة المقترحة لسعيد يقطين بدلاً من (التعالي النصي).

[3] جمال فوغالي: شعرية التناص (في رواية رمل الماية لواسيني الأعرج)، مجلة المدى ، م١٢، ج١٤، ١٩٩٦.

المائية) معارضة إياها ومتحدية لبنيتها الأم لتتجلى بعد ذلك كله (معمارية النص) الروائي التي تروم الشعرية في أبهى تجلياتها كما تحدث عنها ج. جينيت"[1].

كنا ننتظر منه بعد ذلك أن يأتي بأمثلة دالة من الرواية على هذه الأنماط لدراسة أثرها الشعري على النص -كما تقتضي الدراسة المنهجية - لكنه اكتفى بالإشارة إلى ما أجراه الكاتب من تحوير على النصوص السابقة - وهي كثيرة في النص ، فإضافة إلى النص الغائب (ألف ليلة وليلة) هناك كتب المتصوفة وكراماتهم، وسير بعض الأعلام كأبي ذر والحلاج، وكتب الفلسفة، وبعض الأحداث التاريخية، والسير الشعبية ، والكتب الإباحية... وحضور هذه النصوص الكثيرة في الرواية لم يكن وفق آلية التحويل التي يركز عليها الناقد وحدها، فقد استجلب الروائي -مثلاً- نصوصاً من القرآن الكريم ، وبقيت على حالها ممثلة ما يسمى بالتناص التقليدي، كما وتتضمن الرواية كثيراً من الإحالات والإشارات التاريخية دون تفصيل أحياناً وبتفصيل للحادثة أحياناً أخرى كما في قصة أبي ذر والحلاج في قصة صراعها مع السلطة. فالمبدع ينطلق من رؤية خاصة في كتابته التناصية، ولا بد أن تنسجم هذه الرؤية مع عمليات الاختيار للنصوص المستدعاة ومن عملية الاستدعاء نفسها، حيث تتطلب هذه الرؤية إبقاء المستدعى على حاله تارة كما في قصة أبي ذر، وقد تتطلب التحوير والتعديل كما في حالة قلب شخصية الخضر ليصير في النص الحاضر خادماً للسلطة وفزاعة للرعية.

كنا نتمنى على الباحث لو توقف عند مثل هذه الأنماط أو الآليات التناصية المتنوعة وربطها بالتعالق الأكبر بين الرواية والنص التراثي (ألف ليلة) لأن مثل هذه الربط سيضع القارئ في تماس أكبر مع الشعرية، بدلاً من الوقوف عند نمطٍ واحد ومع هذا فإن عمل الناقد كان على مستوى كبير من الوعي والموضوعية.

إن الرواية -كما يقول- تعيد كتابة التاريخ كمتخيل ممتداً على ما يقرب من أربعة عشر قرناً، تبدأ من الخليفة الرابع وحادثة التحكيم المشهورة بينه وبين معاوية[2].

---

[1] نفسه، ص٤٨ - ٤٩.

[2] نفسه ، ص٤٩.

لكن هذه الكتابة لا تكتب التاريخ لتسايره، وإنما لتدينه "لأنه تاريخ مزيّف ، أفاق ، لم يكتبه غير الكذابين ، الدجالين ، خدام السلطة، أية سلطة ، ونواطيرها وفزاعاتها ، تلك السلطة ، هذه التي تحاول عبر الزمان أن تعمل على تبييض وجهها وقد أكله الجدري والتهمه البرص"[1] .

ولأن الروائي يدرك صعوبة الجمع بين حوادث التاريخ في مساحة زمنية واحدة؛ اتخذ من النص التراثي (ألف ليلة) وقصة أهل الكهف إطاراً سردياً يستطيع من خلاله الإفلات من قيود الزمن "ولذلك فإن الرواية تدخل الأسطورة حين تتأطر في حكيها بسورة الكهف، كيما يكون السرد بعثاً واستمراراً للحياة"[2] وكأن البشير الموريسكي "لم يجيء إلا من الطهارة كفتية الكهف انفسهم، وكأنما لا يقول غير الحقيقة كالفتية أيضاً... وهكذا يجد البشير الموريسكي نفسه متحرراً من خطية الزمن فيجيئه مثلما شاء، من آخره، أو من أوله"[3]

وإذا كان السارد (شهرزاد) في النص التراثي يحكي الزيف والكذب للحفاظ على مصلحته الذاتية (النجاة من القتل) كما تفعل السلطة في كتابتها للتاريخ المزيف (فإن دنيازاد لبؤة المدن الشرسة تحكي صدقها، وتسرد حقيقة البشير الموريسكي الآتي من هزائم غرناطة ، إنها والبشير معاً يبحثان عن الموت عبر قول الحقيقة، ولا شيء سوى الحقيقة، ولهذا نجد صراخها: أي تاريخ هذا يا مساكين؟ التاريخ الذي ترونه في الساحات، أم التاريخ الذي يزوّره الوراقون في القصور"[4]

إننا امام نصٍ روائي مليء مكتنز بالنصوص الغائبة وبالأنماط التناصية عرف مبدعه كيف يستفيد من شعريتها، وأحسن جمال فوغالي في اختياره لهذه الرواية ميداناً لدراسته، لكنها دراسة لجأ فيها للإيجاز مع أن التوسع فيها كان كفيلاً بكشف أكبر عن أوجه الثراء التناصي الشعري فيها.

---

[1] نفسه، ص٤٩.

[2] نفسه، ص٤٨.

[3] نفسه، ص٤٨.

[4] نفسه، ص٤٩.

ومن الدراسات ذات الصبغة التناصية في مجال الرواية أيضاً دراسة منى ميخائيل (الرجل والبحر)[1] وأهم ما يلفت الانتباه في هذه الدراسة هو عنوانها، إذ كانت الناقدة دقيقة جداً وهي تؤطر لدراستها، فقد أحست باكتناز رواية إدوار الخراط (ترابها زعفران) بالنصوص الغائبة؛ فتوجهت إلى دراسة بعض الجوانب التناصية الشكلية نظراً لصعوبة الإحاطة بالنصوص الغائبة وعنونت دراستها بـ "جوانب من التناص في رواية إدوار الخراط"[1]

تشير الدراسة في بدايتها إلى خصب حقل التناص في النص المحلل فتقول: "إن الكاتب يعتمد على بعض من أغنى مصادر التراث الأدبي العربي مثل (ألف ليلة وليلة)، والمقامات وتراتيم الكنيسة القبطية ، وأناشيدها المتاحة بالعربية منذ أربعة عشر قرناً، أضف إلى ذلك أن (ترابها زعفران) تنهل بتوسّع من منابع اللغة العربية وتقاليدها الأدبية من جوانب لا حصر لها مما يجعل من نصها الثري الذي تسري فيه روح التناص بمهارة إضافة مهمة إلى تطور الرواية العربية المعاصرة" [2].

وتستعرض الباحثة -بعد ذلك- عدداً من التعالقات النصية الشكلية مركزة على الجوانب الشعرية التي استفادتها الرواية من استخدامها لبعض الأشكال السردية القديمة: "ويلوذ الخراط بحنكته بالأساليب البلاغية العتيقة من العصر الوسيط التي تذكرنا بالهمذاني والحريري"[3]، "وفي أحيان أخرى يتجلى ذلك في إيراد قوائم مطولة لمناظر وأحداث وأسماء وأفعال يفجرها مجرد ذكر (ألف ليلة وليلة)" [4]وهي تتوقف – قليلاً– عند مثل هذه الاستدعاءات ، فتنبّه إلى قيمتها الشعرية ، وطبيعة الآلية التناصية العاملة، والتي لا تُبقي على النص في دلالاته الأولى، وإنما تنقله إلى سياقات جديدة تختلط فيها أجواء القصص القديمة بمظاهر الحياة المعاصرة في سرد حداثي بديع: "وفي الغرفة الطويلة ذات الشرفة الخشبية المقفلة المسقوفة التي تطل على

---

[1] منى ميخائيل: الرجل والبحر (جوانب من التناص في رواية إدوار الخراط: ترابها زعفران، مجلة فصول، م١٥، ع٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، والمقالة باللغة الإنجليزية في الأصل ترجمها محمد يحيى: انظر المصدر نفسه، ص٢٥.

[2] نفسه، ص٢٥.

[3] نفسه، ص٢٨.

[4] نفسه، ص٢٩.

موقف عربات الحنطور، رقدتُ على الكنبة الأسطمبولي ، جنب مائدتي الرخامية البيضاوية المفروشة بالجرائد، التي كنت أذاكر عليها دروسي ، والجرامفون ذي البوق ورسم الكلب انزلقت قدماي إلى أرض ألف ليلة وليلة ، ودخلتها ، ولم أخرج منها حتى الآن.

ذهبت فجأة إلى قديم الزمان وسالف العصر والأوان ، ودخلت قصر شهريار ملك ساسان وأخيه شاه زمان ملك سمر قند والعجم، ورأيت امرأته تواقع العبد مسعود مع جواريها العشرين اللاتي يواقعن العبيد العشرين، وما صاحب ذلك من بوس وتقبيل وما تلاه من تكيل وتقتيل، والأميرة شهرزاد تنزل من أتومبيل باكارد مقدمته مربعة الشكل ولامعة، أمام سينما محمد علي في شارع فؤاد. وينحسر الفستان الحريري عن فخذيها السمراوين تنفرجان عندما تهبط ، فأرى العتمة الغامضة بينهما، أفزعتني المردة الهائلة تخرج من القماقم ، وركبت الخيل الحديد تطير على عنان السحاب، وهبطت إلى مدن الأبنوس والنحاس الخاوية من البشر"[1]

فيما عدا ذلك فإن الدراسة ليست دراسة تناصية بالمعنى الدقيق للكلمة –لأن الهدف هو في الأساس دراسة علاقة الروائي بالبحر– كما تبدت من خلال روايته– ولهذا نال هذا الجانب الحيز الأكبر– وقد أغفلت الحديث عنه لعدم علاقته بالتناص .

---

[1] نفسه، ص٢٩.

تجاوز النقد المعاصر حصرية الماضي التي كانت تنظر إليه كتوصيف وتفسير وتقويم للعمل الأول إلى انفتاحية ترى فيه – في وجهٍ من وجوهه- إبداعاً مكملاً لا يتم العمل الإبداعي الأول إلاّ به.

وتبدو المعالجة النقدية التي قام بها صبري حافظ [1] لرواية (الشطار) مثالاً نموذجياً لهذا الدور الاستكمالي للنقد، فهو إبداعٌ نقدي نهض بجمالية النص الروائي، وحلق به عالياً بين نصوص الحداثة العربية، وقد أدرك مؤلف النص الروائي وناشره هذه الحقيقة فتم إلحاق النص النقدي بالنص الأصلي.[2]

ويعلن هذا النص عن نفسه بدءاً من العنوان نفسه، فهو سيعنى بالبنية النصية للرواية التي وصفها بأنها سيرة ذاتية روائية شطارية[3]، وهو وصف يشي بالتعالق مع عددٍ من الأجناس الأدبية الجنس الروائي عامة ، والسيرة الذاتية، والسيرة الاعترافية، والأدب الشطاري الذي عُرف في الأدب العربي بصور وأشكال متعددة.

والمقصود بأدب الشطار ذلك الأدب النابع من القاع أو الهامش الاجتماعي، أدب "اللصوص من الصعاليك والشطار والفتيان والزعار والعياق والحرافيش وأصحاب المهن المحتقرة وأشباههم من المعدمين والفقراء والجياع والعاطلين عن العمل الذين طحنهم الفقر وأعجزتهم البطالة" [4].

وسيرة محمد شكري (مؤلف الرواية) في سياقها الأدبي والاجتماعي تتفق – كما اتضحت من خلال الرواية- وهذا النوع من الأدب بكثير من السمات ، مما يلفت نظر الناقد إلى التعالق النصي بينهما.

---

[1] صبري حافظ: البنية النصية لسيرة التحرر من القهر، مجلة فصول، م١١، ع٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

[2] انظر: محمد شكري: رواية (الشطار)، دار الساقي – بيروت، ط١، ١٩٩٢، والنص النقدي ملحق بنهايتها بتاريخ: حزيران – ١٩٩٢، ونشر في مجلة فصول في الفقرة نفسها.

[3] صبري حافظ: البنية النصية، سابق، ص١٠١.

[4] نفسه، ص١٠٢.

"لقد جمع أبطال النمط القصصي المعروف بأدب الشطار والعيارين أمران: الانتماء إلى دائرة اجتماعية واحدة منبوذة تعيش على الهامش، والبطولة خارج القانون"[1] وهي سمات يمثلها هذا النوع من الأدب الذي يحوي كثيراً من التمرد على المألوف والمستقر من المواضعات الأدبية والأعراف السائدة فيها.

من هنا ينص حافظ على أوجه التداخل بين النص الروائي وأدب الشطار، حيث تستفيد الرواية من فرادة هذا الأدب في طريقة كتابته، ونوعية الشخصيات، وتجارب القاع الاجتماعي والإنساني التي يتناولها في مجانبة الاستواء والخروج على الأعراف المألوفة بالتحدي والتمرد[2]، سواء على مستوى الأسلوب واللغة أم على مستوى المضمون، مما جعله نصاً يوغل "في مغامرة الحداثة حتى يشارف تخوم ما يعرف الآن بما بعد الحداثة"[3].

والحقيقة أن رواية الشطار غريبة في كل شيء، في لغتها وأسلوبها، في موضوعها ومضمونها، في جرأتها وصراحتها، بل إن هذه الغرابة نفسها تفيض عن حاجة النص فتمنح النص النقدي من ثراء إبداعها، فتحس بأن الناقد مدين في إبداعه النقدي لمنشئ النص الروائي الذي خرج بلغة نصه – وهذا هو الغريب في الأمر – إلى لغة بسيطة، ليست بالفصيحة التامة ولا بالعامية الباهتة، لغة تنطلق من مفهوم للكتابة مغاير كلية لما استقرت عليه المواضعات الأدبية والثقافية في هذا المضمار"[4] لغة صريحة تتحدث عن المستور وفيه ، تنتهك جميع المحرمات العرفية والاجتماعية واللغوية ولا تنأى عن تجريح الذات والسخرية منها في بعض الأحيان ، لا يضيرها الكشف عن مواطن ضعفها أو تعرية سوءاتها أو الحديث عن مثالبها"[5].

وهنا يلحظ الناقد طبيعة الحوار الذي يجريه النص مع النص القديم وآلية التناص العاملة، ففي حين يمجد أدب الشطار البطولة الخارجة على قانون المجتمع الوضعي تنأى سيرة محمد شكري الروائية عن تلك النزعة الملحمية"[6] وتخرج لا

---

[1] نفسه، ص١٠٢.

[2] نفسه، ص١٠١.

[3] نفسه، ص١٠٤.

[4] نفسه، ص١٠٠ – ١٠١.

[5] نفسه، ص١٠٣.

[6] نفسه، ص١٠٢.

على القانون الوضعي وإنما على "القانون الطبيعي الذي يحكم على أبناء القراء بالفاقة والأمية"[1] فعلاقة سيرة محمد شكري بهذا النوع من الأدب (أدب الشطار) القديم "لا تنهض على محاكاته بقدر ما تقوم على استقطار روحه، وتشرب مختلف أبعاده، ثم إعادة إنتاجه في صيغة روائية جديدة"[2].

وعن علاقة هذه الرواية بجنس الرواية الذاتية يتحدث الناقد عن تشييد الرواية للفضاء أقرب ما يكون إلى الفضاء الواقعي المتماسك على المستويين المكاني والمعنوي[3] معاً، لأن إحدى السمات الأساسية لرواية السيرة الذاتية هي: ظهور زمن السيرة فيها، حيث يتم موضعة كل حدث فيها بشكل محدد في سياق سيرة هذه الحياة ذاتها، إلا أن ثمة مخالفة تنحو بالرواية نحو جنس آخر وهو الرواية الاعترافية، فالكاتب في الرواية الذاتية يعمد -فيما يخص موضوع سيرته- إلى "إبراز بعض الجزئيات المنتقاة، وتهميش بعضها الآخر... وفي إضفاء مسحة من الموضوعية على العناصر والرغبات والدوافع الذاتية"[4] وهذه الانتقائية تنتفي من رواية شكري لتقترب بها من الرواية الاعترافية التي "لا نجد فيها ذاتاً كاتبة تنظر من الخارج إلى موضوعها، وإنما ذات معترفة"[5] تكشف عن نفسها دون خجل أو خوف وتتحدث عن "أكثر الاعترافات بشاعة وخروجاً على المألوف"[6].

هذا التعالق مختلف الأبعاد بين الرواية وعددٍ من الأجناس الأدبية يدعم انتماء النص إلى الجنس الروائي، إضافة إلى ديناميات "الانتقاء والتوليف والتخييل والتجاور بين أزمنةٍ وأحداث متباعدة"[7] تلك العمليات التي تؤكد دور الموهبة الروائية الواضح في الرواية.

---

(1) نفسه، ص١٠٢.

(2) نفسه، ص١٠٢.

(3) نفسه، ص١٠٥.

(4) نفسه، ص١٠٦.

(5) نفسه، ص١٠٦.

(6) نفسه، ص١٠٦.

(7) نفسه، ص١٠٨.

وجهد الناقد ينصب على توصيف لغة النص فيجعل سر قوته في بساطة السرد[1] وبعده عن مسلمات الأدب التقليدية، وواقعيته التي لا تعكس الواقع أو تصوره بقدر ما تكون هي الواقع[2] واصفاً هذه الكتابة بأنها نفيٌ للكتابة "بمعناها التناصي الذي يجعلها استجابة لنص أو لمجموعةٍ من النصوص" [3].

والحقيقة أن الكتابة التناصية ليست استجابة لنص أو لمجموعة من النصوص -كما يقول حافظ- وإنما هي تشترط هذا النفي، أي أنها تهدف فيما تهدف إلى الثورة على سلطة الأبوة بكافة أشكالها، واللغة التي استقرت عليها المواضعات الأدبية تشكل سلطة أبوية رغب محمد شكري -على ما أعتقد- في الثورة عليها كثورته على سلطة أبيه الحقيقي -كما ظهر من خلال الرواية- ، لقد رغب بهذا الخروج كما خرج على سلطة المجتمع، وسلطة الفقر، والجهل ... بل إن هذه البساطة، والصراحة الجارحة، والاعترافات الصادمة في هذه اللغة تمثل تناصاً- لم يتنبه له الباحث- مع أدب عربي قديم هو أدب الجاحظ الواقعي، ذلك الذي يسمى الأشياء بمسمياتها الحقيقية دون تلميح أو مواربة، فهي -إذن- من هذا الجانب كتابة لا تتنافى مع الكتابة التناصية كما فهمها الناقد، وليست كتابة جسد جديدة مؤسسة، وعدم إشارة صبري لهذا الجانب التناصي ليست مهمة بالقدر الذي نستشف منه الفهم أحادي الجانب للتناص.

إن قيمة العمل الروائي -كما تبدت من خلال الرواية- تظهر من تنوع الانزياحات وعمقها فيه مقارنة مع الأصول الإبداعية لهذا النص من نحو أدب الشطار، وأدب السيرة الذاتية، وأدب الرواية عامة، ولغة الأدب، ومواضعات المجتمع وملفوظاته الخاضعة للعادات والأعراف الأخلاقية ، حيث انزاحت رواية الشطار عن كل هذه النصوص بدرجاتٍ متفاوتة حققت للرواية بعداً تناصياً واضحاً ومؤسساً حفظ للعمل ثراءه وإبداعه وزاد من جماليته وفرادته.

والحق أن صبري حافظ أمتعنا بتحليله الواعي مما جعل نصه النقدي إبداعاً فوق إبداع.

---

[1] نفسه، ص١٠٣.

[2] نفسه، ص١٠١.

[3] نفسه، ص١٠١.

يتناول الزعبي عملين سرديين لتطبيق مفهوم التناص عليهما، حلل في الأول منهما قصة نجيب محفوظ (تحت المظلة) ، وحلل في الثاني رواية (رؤيا) لهاشم غرايبة .

ومفهوم التناص يختلف عن مفهوم النص الغائب عنده، غير أن كلا المفهومين لا تربط بينهما أية علاقة إلا علاقة البعد عن مفهوم التناص المعاصر.

تبدأ قصة نجيب محفوظ بـ "انعقد السحاب، وتكاثف كليل هابط ثم تساقط الرذاذ: اجتاح الطريق هواء باردٌ مفعم بشذا الرطوبة، حثّ المارة خطاهم غير نفر تجمعوا تحت مظلة المحطة. أوشكت الرتابة أن تجمد المنظر لولا أن اندفع رجل راكضاً كالمجنون من شارع جانبي واختفى في شارع آخر على الجانب الآخر تبعه على الأثر جماعة من الرجال والغلمان وهم يتصايحون: لص ... أمسكوا اللص، وما لبثت الضجة أن خلت رويداً حتى ماتت، وتتابع الرذاذ، وخلا الطريق أو كاد، أما المجتمعون تحت المظلة فبعضهم ينتظر الباص والبعض لاذ بها خوف البلل"[1].

هذه الفقرة المقتبسة هي مجال التطبيق وتمثل الحدث المشاهد أو الصورة المرئية، وقد سماه الزعبي (المستوى الأول للحدث) [2] أما النص الغائب عنده فهو "المستوى الثاني للحدث أو المعادل الرمزي للواقع الموصوف"[3].

وحسب وجهة نظره "ينقل إلينا الكاتب أجواء الحرب التي تتشكل عادة قبل اندلاع الحرب، ويبدأ القصة بعبارة (انعقد السحاب وتكاثف كليل هابط) (المستوى الأول)، أي تهيأ الجو لخطر الحرب وتوترت الأوضاع (المستوى الثاني)[4].

ويمضي الباحث بتقرير المستويات الأولى الرامزة، وما يقابلها في عالم الواقع، فاللص هو العدو، والشرطي يمثل السلطة، والرذاذ يمثل المناوشات، والمطر يعني الحرب...

وعلى هذا النحو يبدأ التأويل، وحشد الأدلة على صدق هذه القراءة التي لا يهمنا هنا في أن نتفق أو نختلف معه فيها، ما دام العمل الأدبي قابلاً لتعدد القراءات،

---

[1] نجيب محفوظ: تحت المظلة، مكتبة مصر _ القاهرة، ١٩٦٩، ص٥.

[2] أحمد الزعبي: النص الغائب (دراسة في جدلية العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب، سابق،ص٢٣٥.

[3] نفسه، ص٢٣٥.

[4] نفسه، ص٢٣٦.

خاصة وأن القصة تدخل في عداد الروايات الخيالية غير قابلة التحقق على المستوى الواقعي.

أين هي النصوص الغائبة في القصة؟ يجيب: بأنها غياب الزمان والمكان والموضوع وشخصيات الواقع والمؤلف والمناسبة والرموز إضافة إلى الدلالات :" الشارع ، والميدان ، وتحت المظلةَ ، والعمارة ، والبنايات ، كلها نصوصٌ حاضرة في القصة، أما الأمكنة الغائبة التي ترمز إليها أو تقابلها في الواقع فهي جبهة القتال" [١] : «ورقصة اللص في القصة تستحضر الحدث الواقعي، وهو انتصار العدو»[٢].....

من خلال ما سبق يتضح أن الناقد يحلل النص ويبحث عن دلالاته دون أن يكون هناك نـصٌ غائب في الأصل، وهدف تحليل الخطاب أن يجيب عن العناصر المخبوءة من مثل: دلالة النص، وموضوعه وزمانه، ومكانه... وهذه عناصر غائبة في العمل الأدبي ، وليست نصوصاً غائبة ، فالنص الغائب – كما نعلم – نص سابق يرتبط بنصٍ لاحق ، وللأول دلالة وللثاني مثلها ، ونوعية العلاقة بينهما تحدد نوع التناص ووظيفته .

وقد يُقال : بأن قصة الحرب كحدث تاريخي هي النص الغائب ، فمع أن الباحث لم يشر إلى ذلك، فإن (القصة) لا يمكن أن تكون هي النص اللاحق لأنها قصة رمزية ليس فيها ما يشير من قريب أو بعيد إلى ارتباطها بالحدث التاريخي ، وتأويل الباحث يمكن أن يقبل ويمكن أن يرفض ، فهو احتمال له ما يؤيده وله ما يعارضه، وشرط النص الغائب في النقد أن يشير صراحة إلى النص القديم ، إضافة إلى اشتراط خرق الدلالة ، والقصدية من المبدع ، وتوافق الأسلوب أو اللفظ وكل هذه لا تتحقق في القصة التي بين أيدينا مما يعني أن عمل الباحث لا يعدو أن يكون تحليلاً للنص لا أكثر، ويبدو لي أن الباحث قد استنفد ما يود قوله في صفحاتٍ قليلة ، فسارع إلى ملء النقص الحاصل بتمطيط مقولات نقدية شائعة من مثل: تقبل النص الواحد لعددٍ من القراءات والتأويلات [٣]، ومهمة القارئ الحصيف في استبطان الأحداث، واستحضار

---

[١] نفسه، ص٢٣٧.

[٢] نفسه، ص٢٣٨.

[٣] أنظر: ص٢٣٩، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٤٧، المصدر نفسه.

صورها الواقعية [1]، وتغير الدلالة بغياب بعض العناصر والمفاتيح النصية [9] ، والبعد عن التعميم والهلامية [3]، وتكاثف العناصر النصية لإيصال دلالة موحدة [4]...

في تطبيقه للتناص على رواية (رؤيا) [5]، تختلف المعالجة تماماً، فكأن لا علاقة بين التناص والنص الغائب، يقسم التناص قسمين: مباشر وغير مباشر أما المباشر فيحوي تناصاً تاريخياً أو أدبياً أو دينياً أو شعبياً، وغير المباشر تناص الأفكار والأساليب [6].

– من التناص التاريخي: "ما زال يعجب مستنكراً صبر شيخنا أحمد بن حنبل، وقد ضرب بالسياط بين يدي المعتصم حتى غشي عليه، فلم يتحول عن رأيه" [7].

– ومن التناص الديني "وكان شيخ شيوخ العقل يفتل عذاريه ويعيد الأقانيم السبعة تمتمة تطارد عسعسة الليل: العلي ، البار... العزيز" [8] ومنه أيضاً: "إني على يقين أن الفاروق نفسه لا يستطيع أن يُميز الصح من الخطأ إذا حاول استكشاف البدايات " [9].

– ومن التناص الأدبي "اقتباس بيت شعرٍ لعنترة العبسي (ولقد ذكرتك والرماح نواهلٌ مني ... ومثل هذا الاقتباس أو نموذج التناص في الرواية هو الذي نشير إليه بالقول: إنه تناصٌ دقيق وموظف ومنسجم مع السياق الروائي، وهو اختيارٌ مُقنع يثري الفكرة، ويجلو الصورة، ويحقق التأثير المطلوب في نفس القارئ" [10].

– تناص الأدب الشعبي، ومثاله أغنية فيروز "الغضب الساطع آتٍ، وأنا كلي إيمان ... القدس لنا، والبيت لنا... إلى آخر القصيدة" [11]

---

[1] نفسه ، ص٢٤١.

[2] نفسه، ص٢٤١، ٢٤٢.

[3] نفسه، ص٢٤١.

[4] نفسه، ص٢٤٢.

[5] هاشم غرايبة.

[6] أحمد الزعبي: التناص نظرياً وتطبيقياً، سابق، ص١٩.

[7] نفسه، ص٢٩.

[8] نفسه، ص٣٣.

[9] نفسه، ص٤٠.

[10] نفسة، ص٤٥.

[11] نفسه، ص٥٧.

ومن تناص اللغة غير المباشر: "وكان شيخ شيوخ العقل..."[1] وكان قد ذكره - كما مر - في التناص الديني.

واضح من هذا التقسيم المضموني للتناص أن الباحث قد وقع في التكرار والتناقض نتيجة عدم وضوح الفوارق المحددة أو الحدود الواضحة بين هذه الأقسام، حيث التناص الواحد يمكن أن يكون دينياً وتاريخياً أو أدبياً وشعبياً في نفس الوقت، كالتناص مع الأغنية الفيروزية التي هي قصيدة في الأصل ، وأدرجها الباحث في التناص الشعبي، وكذلك قصة أحمد بن حنبل التي جعلها في التناص التاريخي ثم في التناص غير المباشر[2]، وقصة إسلام عمر التي جعلها في التناص الديني[3]، ثم عاد وأدخلها في التناص الفكري غير المباشر[4]ويمكن أن ندخلها في جانب التاريخ .

لقد نظر الزعبي إلى التناص كما هو في جذوره العربية، وانسجم تطبيقه مع هذه الرؤية ، وكان يمكن تلافي ما وقع فيه من خللٍ واضطراب ، لو أنه أبقى على الحدود الفارقة بين الأشكال التناصية كما هي في النقد القديم ، خاصة وأن التناص الدقيق في عُرفه هو ذلك المستدعي بحرفيته ودلالته ، كما جاء في تعليقه على تناص المؤلف مع بيت عنترة : ولقد ذكرتك ... قال: "ومثل هذا الاقتباس أو نموذج التناص في الرواية هو الذي نشير إليه بالقول: "إنه تناص دقيق وموظف ومنسجم مع السياق الروائي" [5].

أو أن يقسم التناص إلى تناصٍ شكلي وآخر مضموني، أو بحسب آليات الاستدعاء وهي متنوعة ومتوفرة في الرواية، لكن الباحث لم يلتفت إليها.

إن هذا النوع من التطبيق التناصي -إن صح- فإنما يصح على الشعر لا على الرواية، لأن الرواية جنسٌ أدبي تدخل فيه معظم الأجناس الأدبية الأخرى من شعر، وملفوظات شعبية غير أدبية، كما وتدخل فيه لغة أهل الفكر، والعلم التطبيقي، إضافة إلى أشكال الأدب القديمة، كالمقامة والنثر الفني، وأساليب معينة لبعض الكتاب المشهورين قديماً وحديثاً، والأولى اتباع تناص الرواية مع هذه الأشكال لا الاكتفاء

---

[1] نفسه، ص٧١.

[2] نفسه، ص٢٩ ، ٦٦.

[3] نفسه، ص٤٠.

[4] نفسه، ص٦٦.

[5] نفسه، ص٤٥.

الخاتمة

تتخذ علاقة النص الأدبي مع النصوص الأخرى السابقة له أشكالاً متعددة، وكيفيات مختلفة ، وقد عرف النقاد القدماء من أشكال هذه العلاقات ما اصطلحوا على تسميته بالتضمين والاقتباس والاستشهاد والمعارضة والمناقضة والإحالة، إضافة إلى مصطلحات أخرى كثيرة يضمها باب السرقات الشعرية كالاهتدام والمرافدة والاستجلاب والنسخ والمسخ...

أما في النقد الغربي فقد ألمح الروسي ميخائيل باختين إلى شيء من هذا التعالق وأطلق عليه مصطلح (الحوارية) أو (الأيديولوجيم Ideologeme) ومن خلال اشتغال الفرنسية جوليا كريستيفا على أعمال هذا الناقد بلورت فكرة الحوارية وأطلقت على مفهومها الجديد مصطلح التناص الذي قصدت به تلك التفاعلات الحاصلة بين النص الإبداعي والنصوص الأخرى دون تحديد لنوع هذا التفاعل أو اشتراط شروط معينة فيه.

وبعد أن شاع المصطلح، وتناولته أقلام النقاد الغربيين بالبحث والدرس عادت كريستيفا لتوضيح فكرتها ولتنفي بعض السلبيات التي تبدت لها فيها فاشترطت ما تسميه (بالإنتاجية) لإخراج العلاقات الجبرية أو الضرورية من حيز العلاقات التناصية، تلك العلاقات التي تعني الامتصاص والتشرب، لأن مثل هذه التفاعلات تفتقر للجانب الجمالي المؤثر في النص، وتحرم المصطلح من دوره النقدي الفاعل.

ولم يتوقف التناص عند حدود تعريفه الفضفاض الأول، فقد أسهم كثير من النقاد الغربيين أمثال لوران جيني وليلي بيرون وميشيل فوكو وآريفي وشولز وجينيت... في تقنين المصطلح ووضع الضوابط والشروط التي تكفل له الفائدة الإجرائية في النقد، حتى أصبح -في مراحله المتأخرة- دالاً على تلك العلاقة القائمة على أساس التحوير والقصدية والظهور الصريح للنص المُستدعى على سطح النص الجديد من خلال الثقافة واللغة الواحدة، فخرجت -بذلك- كثيرٌ من العلاقات التي كانت تضم إليه سابقاً كالتقليد والتأثر والتأثير والانتحال والمثاقفة أو الأدب المقارن إضافة إلى التضمين والاستشهاد غير المحول وبعض أشكال المعارضة والمحاكاة السلبية التي يتماثل بها النص الجديد مع سابقه في الدلالة والشكل.

وكان من شأن هذا التأطير والتقنين للمصطلح أن يضمن للنص العامل بالتناص إنتاجيته، فتحولت -بذلك- دلالتها من مفهوم المنتوج إلى مفهوم الإنتاج وفق آليات استدعاء فاعله ، أشارت هذه الدراسة إلى بعضها في الفصل الأول على سبيل المثال والتدليل لا التقييد والحصرية.

ودارس التناص الآن يلحظ عدم وجود تعريف دقيق له، إذ تتعدد وجهات النظر وتتخالف وتتضارب، ومنشأ هذا التعدد والإرباك المفهومي يعود في المقام الأول إلى إغفال القارئ جانب التاريخ للمسألة، فطروحات كريستيفا تمثل المراحل الأولى لظهور المفهوم، وتعريفات لوران جيني -مثلاً- تمثل مرحلة أواسط السبعين، بينما نجد تعريفاً مختلفاً لدى جيرار جينيت أوائل الثمانين -في كتابه: أطراس (الأدب في الدرجة الثانية)، وكل دراسة تناصية تستعرض عدداً من التعريفات التي تعود إلى مراحل تاريخية مختلفة، ومن الطبيعي في حالٍ كهذه أن نجد تضارباً واختلافاً لأن المصطلح تعرض للتعديل والتطوير مراراً ، وللتخلص من هذه الإشكالية فصلت الدراسة ما بين التناص العام والتناص الخاص ونظرية التناص (الأدبية) لأن كلاً من هذه الأنواع يمثل مرحلة تاريخية مختلفة، وإن كان التناص الخاص هو الذي يستأثر بالاهتمام ويتوجه إليه القصد عند إطلاق لفظ التناص مجرداً.

وفيما يخصّ المفهوم في النقد العربي الحديث، فقد توزعت الجهود العربية في محاور ثلاثة :

- في المحور الأول: نجد أن بعض الدراسات العربية قد عالجت المصطلح من الناحية النظرية وحدها دون أن تلجأ للتطبيق، وأهم دراسات هذا المحور دراسة بشير القمري (مفهوم التناص بين الأصل والامتداد)، ودراسة باقر جاسم محمد : (التناص: المفهوم والآفاق)، ودراسة عبد الوهاب ترّو: (تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر)، ولعل هذه الدراسات من أفضل ما كُتب في هذا المجال، حيث وصلت مرحلة النضج والاستواء على ما فيها من اجتزاء وإغفال لبعض الجوانب المهمة كالتفريق بين أنواع التناص ، وتوضيح آليات الاشتغال التناصي المنتج.

- في المحور الثاني: نجد دراسات أخرى ولجت ميدان التطبيق دون أن تقدم لعملها بمهاد نظري يبرز منهجها في العمل ، ومن أهم هذه الدراسات معالجة صبري

حافظ النصية لرواية (الشطار)، ودراسة محمد بنيس: (النص الغائب في شعر شوقي).

- أما بقية الدراسات وأكثرها؛ فقد زاوجت ما بين النظرية والتطبيق وأهمها في مجال الشعر كتاب محمد مفتاح: (تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص)، ودراسة كاظم جهاد: (أدونيس منتحلاً...) وتمثل الأولى المراحل الأولى لظهور المصطلح، ولهذا ينقصها الكثير من التجديدات والضوابط التي وضعت في مراحل متأخرة، بينما تمثل الثانية نضجاً نقدياً واضحاً، وربما كانت الدراسة العربية الأولى تنظيراً وتطبيقاً لولا أن الباحث اقتصر فيها على التفريق بين التناص والسرقة، الأمر الذي يخدم المؤلف في بحثه عن شواهد انتحال الشاعر أدونيس وتفريقها عن التناص.

وفي جانب النثر نجد دراسةً متميزة لسعيد يقطين (الرواية والتراث السردي) وقد اعتمد فيها الناقد مفهوم جيرار جينيت للتناص (التعالي النصي) والذي يضم خمسةً من أنماط التفاعل بين النص والنصوص الأخر، وفي المعالجة التطبيقية تناول الناقد عدداً من الروايات العربية ركز فيها على إبراز التعالق النصي -وهو أحد أنماط التعالي النصي عند جينيت- بين الرواية المدروسة والنص الغائب المستدعى فيها لتوضيح آليات الاستدخال النصي

ومن خلال هذه الدراسات المجتمعة وغيرها حاول البحث رصد ما تحقق للنقد العربي من نجاحات أو إخفاقات على صعيدي التنظير والتطبيق، وتوصل إلى أن الرؤيا الغربية للتناص لم تكن على سوية واحدة، إذ تنوعت وجهات النظر واختلفت الرؤى، منهم من نظر إليه في ثوبه العربي القديم، ومنهم من توقف عند عموميته التي طرحته بها كريستيفا في المرة الأولى، وأكثرهم نص عليه في صيغته الأخيرة، وآخرون جعلوه مرادفاً لمفهوم تحليل الخطاب، غير أن الرؤية السلفية هيمنت على مجموع هذه المفاهيم، وفرضت حضورها على النقاد العرب -وإن بدرجات مختلفة- دون ان يعني هذا حكماً سلبياً بالضرورة.

وتبعاً لتعدد النسخ النظرية للمفهوم تفاوتت التطبيقات الميدانية واختلفت في جانب الاشتغال على الشعر، إذ عمدت دراستنا (التناص في معارضات البارودي) و"(التناص في شعر خليل حاوي) إلى التضمين والاستشهاد والتناص التكويني (ظاهرة التناص الضروري) أي إلى المرجعية العربية للتناص، في حين زاوجت دراسات أخرى

بين مفهومه القديم ومفهومه الحديث (الخاص)، ومن هذه الدراسات وأهمها دراسة رجاء عيد في (القول الشعري)، والدراسة الموسومة بـ (المكون التناصي في الصورة الشعرية عند محمود درويش)، ونجد دراسات أخرى اتجهت صوب تحليل الخطاب كدراسة محمد مفتاح الشهيرة (تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص)، ودراسة أحمد الزعبي على قصيدة إبراهيم نصر الله (راية قلب)، بينما اتجه حاتم الصكر من بين جميع النقاد إلى التناص البعدي، ذلك النمط الذي يبحث علاقة النص مع ما حوله بعد إنتاجه، وتتلخص مظاهر هذا التناص في الهوامش والافتتاحيات والعنوانات والخطوط، والنصوص الشارحة والموازية للنص، وجميع هذه المظاهر التناصية البعدية تشترك مع أنماط التناص القبلي فيما يسميه جيرار جينيت بـ (التعالي النصي) أو معمارية النص، والتي تؤدي إلى الإنتاجية في أسمى درجاتها.

هذا فيما يخص جانب التطبيق على الشعر، أما التطبيق على النثر فيختلف تماماً، فقد نجح معظم النقاد العرب في هذا المجال وتميزوا من خلاله بكتابة إبداعية نقدية تظهر الدور الاستكمالي للنقد.

إن دراسة الرواية العربية من وجهة نظرٍ تناصية تبرز الفائدة الإجرائية والنقدية المبتغاة من مصطلح التناص، فقد تطابقت الجهود العربية في ميدان الاشتغال التناصي على الرواية أو كادت، وربما كان من أهم أسباب هذا النجاح اختلاف تناص الرواية عن تناص الشعر، فإذا كانت الاستقدامات والاستدعاءات في المنظوم جزئية ومبتسرة لصغر مساحة الشعر المادية قياساً إلى الرواية، فإن الأخيرة تستقدم تناصات كبرى كالتناص مع النص التراثي (ألف ليلة وليلة)، فقد نال هذا النص النصيب الأوفر من الاستدعاء والتعالق مع الروايات العربية التي خضعت للدراسة التناصية، كرواية نجيب محفوظ (ليالي ألف ليلة) ورواية الخراط (ترابها زعفران) ورواية (رمل الماية: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج).

ومن الطبيعي أن لا يُعيد الروائي نص ألف ليلة في روايته كما هو مكرراً له، وإنما يُعيد إنتاجه من خلال شكل جديد ورؤية مغايرة، وهذا التغاير بين النصين لا يمكن قياس أثره باستدعاء بيت واحد من الشعر مثلاً في مجال الشعر، فالرواية إذن تطرح قضايا تناصٍ كبرى تفتح أمام الناقد مجالات واسعة للبحث والتحليل، ورصد الآليات وأنواعها، واختلافاتها، والنتائج المتولدة من ديناميات الاستدعاء التي تكتنز بها الرواية التناصية غالباً.

ثبت المصادر والمراجع

* المصادر التراثية:

١- ابن الأثير (٦٣٧) هـ : كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب ، تحقيق: نوري حمودي القيسي وآخرون ، منشورات جامعة الموصل ، د.ت.

٢- ابن جرير الطبري (٣١٠)هـ : تاريخ الطبري (تاريخ الأمم والملوك) ، دار الكتب العلمية – بيروت ، ط٢ ، ١٤٠٨هـ – ١٩٨٨م .

٣- ابن حجر العسقلاني (٨٥٢)هـ : فتح الباري بشرح صحيح البخاري ، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، مكتبة المعارف _ الرياض، نشر دار المعرفة – بيروت، ج٨، د.ت.

٤- ابن منظور: لسان العرب ، دار صادر – بيروت.

٥- أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني (٤٠٣)هـ : إعجاز القرآن ، شرح وتعليق : محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الجيل – بيروت ، ط١، ١٤١١هـ – ١٩٩١م .

٦- أبو الحسن بن الأثير (٦٣٠)هـ : الكامل في التاريخ ، م٣ ، تحقيق: أبي الفداء عبد الله القاضي ، دار الكتب العلمية – بيروت ، ط١، ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م.

٧- أبو زيد القرشي (أواسط القرن الثالث للهجرة) : جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام: تحقيق وضبط: علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر _ الفجالة – القاهرة ، د.ت .

٨- أبو عبد الله الزوزني : شرح المعلقات السبع ، دار الجيل _ بيروت ، ط٣، ١٣٩٩هـ – ١٩٧٩م.

٩- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (٤٥٦)هـ : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تحقيق : محمد قرقزان ، دار المعرفة – بيروت، ط١، ١٤٠٨هـ – ١٩٨٨م .

١٠- أبو الفرج الأصفهاني (٣٥٦)هـ : الأغاني ، تحقيق : مكتب تحقيق دار إحياء التراث العربي – بيروت ، ط١، ١٤١٥هـ – ١٩٩٤م.

١١- أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي (٣٧٠)هـ : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق : أحمد صقر، دار المعارف - القاهرة، ط٢، ١٣٩٢هـ - ١٩٧٢م.
١٢- أبو محمد القاسم بن علي الحريري (٥١٠)هـ : مقامات الحريري المسماة بـ (المقامات الأدبية)، دار الكتب العلمية - بيروت، ط١، ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م.
١٣- أبو هلال العسكري (٣٩٥)هـ : كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر، تحقيق وضبط: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية _ بيروت، ط٢، ١٤٠٤ - ١٩٨٤.
١٤- الجاحظ (٢٥٥)هـ: الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي وأولاده، ط٢، ١٣٨٥هـ - ١٩٦٥م.
١٥- جلال الدين السيوطي (٩١١)هـ: شرح مقامات السيوطي، ج٢، تحقيق: سمير الدروبي، مؤسسة الرسالة - بيروت، ط١، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م.
١٦- الخطيب القزويني (٧٣٩)هـ: الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، الشركة العالمية للكتاب - بيروت، ج٢، ١٩٨٩م.
١٧- شرف الدين حسين بن محمد الطيبي (٧٤٣)هـ: التبيان في علم المعاني والبديع والبيان، تحقيق وتقديم: هادي عطية مطر الهلالي، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية - بيروت، ط١، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.
١٨- عبد القاهر الجرجاني (٤٧١)هـ: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تصحيح: محمد عبده، وتعليق: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية - بيروت، ط١، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٨م.
١٩- علي بن عبد العزيز الجرجاني (٣٩٢)هـ: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق و شرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى البجاوي، دار القلم - بيروت، د.ت.
٢٠- محمود شاكر: التاريخ الإسلامي (الدولة العباسية)، م٥ - ٦، ج٦، المكتب الإسلامي - بيروت - دمشق - عمان، ط٥، ١٤١١هـ - ١٩٩١م.
٢١- المرزباني (٣٨٤): الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية - بيروت، ط١، ١٤١٥هـ - ١٩٩٥.
٢٢- يوسف البديعي الدمشقي (١٠٧٣)هـ: الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، تحقيق: مصطفى السقا وآخرون، دار المعارف القاهرة، ط٢، د.ت.

*الأعمال الإبداعية:

٢٣- إبراهيم نصر الله: حطب أخضر، دار الشروق – عمان، ١٩٩١م.
٢٤- ابن الدمينة: ديوانه، صنعة أبي العباس ثعلب ومحمد بن حبيب، تحقيق: أحمد راتب النفاخ، مكتبة دار العروبة – القاهرة، د.ت.
٢٥- ابن زيدون: ديوانه، دار صادر – بيروت، د.ت.
٢٦- أبو تمام : ديوانه، ضبط وشرح: شاهين عطية، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١، ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م.
٢٧- أبو فراس الحمداني: ديوانه، تحقيق: إبراهيم السامرائي، دار الفكر للنشر والتوزيع – عمان، ط١، ١٤٠٣هـ – ١٩٨٣م.
٢٨- أبو نواس: ديوانه، ج٢، ضبط وشرح: إيليا الحاوي، الشركة العالمية للكتاب – بيروت، ١٩٨٧م.
٢٩- أحمد شوقي: الشوقيات، دار مكتبة التربية – بيروت، ١٩٩٤م.
٣٠- أحمد شوقي: ديوانه، مداخلة وتحقيق: إميل أ. كبا، دار الجيل – بيروت، ط١، ١٩٩٥م.
٣١- الأحوص: ديوانه، تقديم وشرح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي – بيروت، ط١، ١٤١٥هـ – ١٩٩٤م.
٣٢- الأخطل: ديوانه، برواية السكري عن أبي جعفر بن حبيب، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الفكر – دمشق، ط٤، ١٩٩٦م.
٣٣- امرؤ القيس: ديوانه، بشرح محمد الحضرمي، تحقيق: أنور أبو سويلم وعلي الهروط، دار عمار – عمان، ١٩٩٧م،
٣٤- امرؤ القيس: ديوانه، تحقيق: حجر عاصي، دار الفكر العربي – بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
٣٥- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة – بيروت، مكتبة مدبولي – القاهرة، ط٢، ١٩٨٥م.
٣٦- البحتري: ديوانه، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف – القاهرة، ط٣، د.ت.
٣٧- بدر شاكر السياب: ديوانه، دار العودة – بيروت، ١٩٧١م.

٣٨- البوصيري: ديوانه ، شرح وتقديم: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١، ١٤١٦هـ – ١٩٩٥م.

٣٩- جرير: ديوانه، شرح وتقديم: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١، ١٤٠٦هـ – ١٩٨٦م.

٤٠- الحطيئة: ديوانه، برواية وشرح ابن السكيت (٢٤٦)هـ، دراسة وتبويب: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١، ١٤١٣هـ – ١٩٩٣م.

٤١- حيدر محمود: الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة عمان – عمان، ١٩٩٠م.

٤٢- الخطيب التبريزي: شرح ديوان عنترة، تحقيق: مجيد طراد، دار الكتاب العربي – بيروت، ط١، ١٤١٢هـ – ١٩٩٢م

٤٣- خليل حاوي: ديوانه، دار العودة – بيروت، ط٢، ١٩٨٢م.

٤٤- الخنساء: ديوانها، شرح وتحقيق: عباس إبراهيم، دار الفكر العربي – بيروت، ط١، ١٩٩٤م.

٤٥- الشريف الرضي: ديوانه، م١، شرح: يوسف شكري سرحان، دار الجيل – بيروت، ط١، ١٤١٥هـ – ١٩٩٥م.

٤٦- الشنفرى: ديوانه، جمع وتحقيق: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي – بيروت، ط١، ١٤١١هـ – ١٩٩١م.

٤٧- صلاح عبد الصبور: ديوانه، دار العودة – بيروت، ط٤، ١٩٨٣م.

٤٨- صنع الله إبراهيم: ذات (رواية)، دار المستقبل العربي – القاهرة، ط٢، ١٩٩٣م.

٤٩- طرفة بن العبد: ديوانه، تحقيق: محمد محمود، دار الفكر اللبناني – بيروت، ط١، ١٩٩٥م.

٥٠- عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط١، ١٩٩٤م.

٥١- العكبري: شرح ديوان المتنبي المسمى: "التبيان في شرح الديوان"، تحقيق: مصطفى السقا وآخرون، دار المعرفة، بيروت، د.ت.

٥٢- عنترة: ديوانه، شرح وتعليق: عباس إبراهيم، دار الفكر العربي – بيروت، ط١، ١٩٩٤م.

٥٣- الفرزدق: ديوانه، دار صادر – بيروت، ١٣٨٠هـ – ١٩٦٠م.

٧١- أحمد المديني: أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر، دار الطليعة – بيروت، ط١، ١٩٨٥م.
٧٢- أحمد المديني: في أصول النقد الجديد، ترجمة وجمع لمجموعة من المقالات الغربية (لمارك أنجينو وآخرون)، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط١، ١٩٨٧م.
٧٣- بدوي طبانة: السرقات الأدبية: دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، دار الثقافة – بيروت، ١٩٨٦م.
٧٤- حاتم الصكر: كتابة الذات (دراسات في وقائعية الشعر)، دار الشروق للنشر والتوزيع – عمان، ط١، ١٩٩٤م.
٧٥- حسين خمري: بنية الخطاب النقدي (دراسة نقدية)، بغداد، ط١، ١٩٩٠م.
٧٦- رجاء عيد: القول الشعري (منظورات معاصرة)، منشأة المعارف – الإسكندرية، د.ت.
٧٧- سامح الرواشدة: القناع في الشعر العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق)، مطبعة كنعان –إربد – الأردن، د.ت.
٧٨- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٨٥م.
٧٩- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي – بيروت والدار البيضاء، ط١، ١٩٩٢م.
٨٠- صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي (دراسات نظرية وقراءات تطبيقية)، دار شرقيات للنشر والتوزيع – القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.
٨١- عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي (مقاربات في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي – بيروت والدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠م.
٨٢- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، قراءة نقدية لنموذج إنساني: مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، النادي الأدبي الثقافي – جدة، ط١، ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م.
٨٣- عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي – بيروت والدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤م.

... the intertexuality application, ... some concepts are mixed in them and the experiments varied according to that.